BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

In sto casseta mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze e prospetive;
Vogio un soldo per testa e ghe lo trovo...

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO V - NUMERO 7 - LUGLIO 1941 - XIX

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 74805 — AMMINISTRAZIONE: Via Vittorio Veneto, 34-B . Tel. 487-155 e 480-685. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 75, Estero L. 110 - Un numero L. 7. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

DIRETTA DA LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO V - NUMERO 7 - LUGLIO 1941 - XIX

Il "documentario" e la storia dell'arte

La parola « documentario » sembra recare con sè una incrostazione verista che non è giustificata quando, come da anni avviene specialmente da noi, essa è ciò che si può immaginare di più lontano dalla fredda e analitica documentazione. Niente di più facile che cadere nella cronaca informativa e lasciar scorrere immagini dietro immagini intese a « documentarci » in senso stretto su un fatto o intorno a un paese lontano: ma questa forma che fu probabilmente la prima espressione cinematografica (come avvenne per la fotografia) ha da tempo ceduto il campo ad una coordinazione di fatti e di immagini che risponde a certe tendenze del gusto, secondo una nostra inconsapevole ma fatale aspirazione alla sintesi.

Così, alla nervosa e meccanica corsa del furgone dei pompieri, da decenni e decenni anche nel documentario si è sostituito un effetto di forme in movimento intervallate o contrapposte a « primi piani » che dànno evidenza ed efficacia espressiva al fatto realmente accaduto: insomma, un determinato gusto, una determinata opposizione del bianco e nero e del taglio, più o meno brusco, del quadro, hanno sostituito la « vignetta » in movimento.

I documentari di guerra insegnino, dove il biancore improvviso d'una prora metallica incide il morbido nero del mare come la lama d'un aratro, o gli elmetti dei nostri fanti, nell'affacciarsi o nello scomparire attraverso le accidiose ondate di ghibli valgono più d'un poema guerresco.

Che cosa non dovrebbe logicamente accadere quando, invece d'un fatto che si svolge nella sua obbiettiva realtà, si tratti di tradurre le stupende architetture del passato o le statue e le tele dei nostri incomparabili musei e gallerie?

Eppure, spesso, forse perchè si cede allo sconforto di fronte alla apparente impossibilità di « interpretare » questa realtà già tradotta in arte, è più facile assistere ad un documentario di campagna o di industria notandone le vivissime doti artistiche, che a qualche soddisfacente traduzione di propaganda d'una città storica o, peggio, d'un monumento. Credo che ciò sia dovuto ad un difetto di critica artistica di cui si pensa di poter fare a meno « documentando » l'opera d'arte: quasichè essendo l'arte « irripetibile » basti tradurla con obbiettiva efficacia fotografica.

Ciascuno di noi ricorda noiosissime serie di splendide vedute monumentali che non ci suscitarono il minimo dell'emozione estetica, oppure numerosissime « riprese » da chiese, palazzi o interni artisticamente importantissimi, fotografati con oltraggioso e grossolano gusto illustrativo e perciò oscillanti tra la copertina di rivista settimanale e il « trucco » giornalistico.

Questo non vuol dire che proprio di recente sopratutto da noi non siano comparsi dei veri gioielli anche in questo campo: ma troppo spesso annientati da banali accozzaglie di dubbio gusto.

A che cosa può giovare la critica d'arte in tutto questo?

Sembra ovvio ricordare qui come le stesse qualità dimostrate nel documentario dal vero non solo possano, ma debbano intanto essere trapiantate nel documentario artistico: si tratta semplicemente di conoscere quali siano le cosiddette « risorse » dell'opera d'arte al posto delle ben note qualità che alberi, montagne, tranquilli laghi e spaziose pianure offrono da tempo all'operatore.

Quanti si domandano prima d'iniziare un documentario artistico, mettiamo, su Masaccio, quali siano i valori essenziali della sua arte e che cosa realmente egli abbia voluto creare attraverso quelle forme apparentemente così semplici e « naturali »?

Ci si affida all'esperienza quotidiana di ciascuno che, dotato d'un certo gusto, riesce bene o male a sentire la grandezza di Michelangelo nella Cappella Sistina anche se, di passaggio per Roma, ci càpita frettolosamente: e si dimentica che l'obiettivo d'una macchina da presa nel pericoloso e fatale isolamento che compie, di brani d'una realtà esterna è già, in certo senso, una « interpretazione » quanto mai dannosa (se non si sappia intendere con sapiente penetrazione critica), specialmente di fronte alle opere d'arte.

Allora, piuttosto che ricorrere alla critica e, diciamo pure, in senso più comprensivo, alla cultura si pensa di supplire alla freddezza della documentazione con mezzi d'esperienza cinematografica, ma sempre a base naturalistica.

Rammento il fastidio provato di fronte ad un documentario su Giotto in cui si era cercato di « vivificare » (cioè di « mortificare ») gli affreschi di Assisi chiamando in soccorso una messinscena da quadro plastico che avrebbe dovuto rendere comprensibili quelle pitture con la traduzione realistica delle stesse scene attraverso una poco edificante mascherata da « quadro plastico ». Si vedeva cioè, per esempio, il « Presepe di Greccio » nell'affresco di Giotto e subito dopo, per dissolvenza (si dice così?) si sostituiva l'immagine reale di quattro bene intenzionati attori che si studiavano di « rifare » Giotto come in quelle feste di beneficenza che deliziano le villaggiature borghesi! e non s'era pensato che, per lo meno, si rifaceva il cammino inverso a quello compiuto dall'artista che, appunto, era tale in quanto « trasfigurava » la scena realistica nel suo modo particolare di vedere e d'intendere, cioè nel suo stile: so che questo procedimento inverso, che non avviene soltanto nel cinematografo, si usa chiamare « accostamento delle opere d'arte alla vita » ma non è forse il contrario che si dovrà fare? Non è appunto l'opposto che cercano di raggiungere le persone di gusto che si occupano di cinematografia? Credo non sia difficile riconoscere in questo difetto (uno dei tanti presi ad esempio) la tenace traccia naturalistica e « fotografica » rimasta nel film: è proprio lei che suggerisce queste curiose « trovate » a rovescio che ingenuamente pretendono di « accostare l'arte alla vita ».

Se si conoscesse realmente Giotto nel suo significato di stile non verrebbe mai in mente di « correggerlo » sovrapponendogli per lo meno gran parte di quello che, con colpo d'ala, l'artista riuscì a superare: piuttosto si penserebbe di seguire il « linguaggio » delle sue forme secondo quella serrata logica che al « racconto » della cronaca (chè non mancava certo ai suoi tempi) sostituì la trasfigurazione dell'arte, universalizzando il sentimento particolare nella eternità della forma assoluta.

Il « documentario » sull'arte può invece giungere ad effetti insospettati. Un breve film su Mozart tra tanti, comparso qualche tempo fa, per quanto necessariamente « turistico » (perchè si riprometteva lo scopo di « ambientare » il grande musicista nella sua città natale), mi

sembrò ottimo e pieno d'intelligenza: in quel caso la musica aveva gran parte dell'effetto: ma bisognava vedere con che sottile accorgimento s'era preferito il particolare di una certa cancellata settecentesca attraverso la quale si vedevano stradette assolate, gaie e nitide, per commentare un minuetto, appunto agile, sinuoso ma incisivo e netto, come tutte le cose di Mozart.

Tuttavia questo saggio può servire solo in parte al nostro scopo, seppure il modo con cui erano interpretate le architetture rococò fosse perfetto anche nel senso che andiamo dicendo.

Si dovrebbe dunque insistere sulla cultura storico-artistica di chi si occupa di queste cose.

Noi sappiamo che Michelangelo, per esempio, nell'aspra traduzione plastica del suo mondo, ci lasciò, con drammatica coerenza, una serie di opere di scultura e di pittura dalle quali è esclusa qualsiasi suggestione prospettica o coloristica: perchè commentarle con una realizzazione sfumata e impressionistica come se si trattasse di Rodin?

Qualcuno vorrà dunque dire, che, così, si interpreta Michelangelo nel nostro gusto storicamente definito; modestamente pensiamo invece che sia il modo (magari più raffinato) di falsificarlo.

E venendo al tema che ci si proponeva, pensiamo alle infinite risorse del tutto nuove che il documentario possiede nell'interpretazione dell'opera d'arte.

Ci troviamo forse in un tempo in cui si possono rievocare i primi sussidi fotografici che vennero a soccorrere le lezioni di Storia dell'Arte nelle Università. Si parlava di Raffaello e di Tiziano, ci si affidava alla memoria visiva degli ascoltatori e, intanto, si facevano circolare delle fotografie tra il pubblico, man mano che s'andava parlando di questi artisti. Poi venne la macchina da proiezione, con la indimenticabile lampada ad arco che accompagnava le parole del docente con un commento d'allegra friggitorìa del suburbio e con un variare di luce dal viola all'azzurro, al solfureo... Poi migliorarono anche le macchine e s'ebbe quel che ancora oggi si usa normalmente, una chiara illustrazione figurativa alle parole che rievocano l'epoca d'arte, la commentano, e la inseriscono nel problema stilistico dell'artista.

Ma ciascuno conosce quante difficoltà si debbono superare nel ricercare le documentazioni efficaci alla genesi dell'opera d'arte, i disegni, gli abbozzi, tutto ciò insomma che sembra appartenere al « retroscena » dell'artista ma che, alla fine, si rivela necessario per intendere

a fondo il capolavoro: di fronte al documentario artistico questo ci può servire come suggerimento e stimolo alla iniziativa di registi intelligenti. Sia che si voglia presentare lo sviluppo dell'arte senza commento o che lo si accompagni con un sobrio « parlato », le esigenze sono le stesse e possono essere esemplate da una lezione di Storia dell'Arte o da una conferenza.

Tanto più cosciente sarà la preparazione intorno all'argomento, tanto più efficace riuscirà la realizzazione.

Si tratta, per esempio, di mostrare chiaramente il carattere dell'architettura del Borromini? Inutile presentare obbiettivamente la facciata laterale di Propaganda Fide o la Chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza se non si conoscono i disegni preparatori per queste opere. Si rischierebbe di lasciar passare inosservate le più tipiche forme del grande architetto: i suoi disegni, invece, rivelano la preoccupazione costante di sottolineare i profili taglienti delle membrature, le cornici spezzate, gli spigoli aguzzi e di nervoso risalto, sui quali l'artista insiste con varianti incisive, fortemente chiaroscurate: bisognerà allora scegliere una luce radente che sottolinei l'efficacia di questo inimitabile stile, e ne palesi i più riposti significati.

Così si dica per il rapporto tra l'insieme e i particolari, tanto spesso dialetticamente istituito dal Borromini come vitale contrasto di termini che si oppongono funzionalmente.

Bernini architetto è tutt'altro: per lui valgono le masse plastiche, modellate in forme chiarissime ed energicamente snodate nello spazio: pensate a S. Andrea al Quirinale: guai ad insistere nei particolari d'un'opera che va intesa come corpo unitario, fortemente chiaroscurato, modellato dal pollice più che disegnato a fil di logica strutturale. E come rinunciare allora alle risorse del movimento che ci porta ora vicini ora lontani e che dell'edificio ci fa seguire le curve largamente plasmate?

Spesso la folla stessa che popola la scena (e che talvolta nella realtà ci disturba, per i colori vivaci e per il frastuono del traffico) considerata come integrazione chiaroscurale e sopratutto come elemento di collaudo delle proporzioni, giunge in tempo a vivificare l'ambiente architettonico commentandone la statica esistenza.

Pensate all'effetto di sorpresa di un brano del colonnato di San Pietro, all'inizio deserto, svolto in dolce prospettiva, improvvisamente commentato da una folla di religiosi che sbuchino verso la piazza inter-

vallati e quasi « cardati » dalle immense colonne: o, nello stesso colonnato, si immagini lo spazio tra i fusti giganteschi (scendendo verso la base) dove accanto alla rigida massa di travertino si scopra una vecchina raggomitolata o un ragazzo dormente, quasi ospitato in dolce abbraccio dall'immensa base, resa « viva » come l'intendeva il Bernini.

L'ambientamento dell'architettura è reso visibile e quasi palpabile dalla documentazione in movimento.

Quel gioiello d'architettura che è S. Maria della Pace, annidata dietro Piazza Navona in un riserbo d'antico gusto aristocratico, come comprenderla appieno nello stile di Pietro da Cortona se non obbedendo ai punti di vista prospettici segnati quasi sul terreno dall'architetto-pittore, girandoci poi attorno attraverso i vicoli, bruni e ondulati come angiporti, per finire nella calma sapientissima del chiostro di Bramante?

Così per la scultura che, come s'è visto più volte, si presta ad essere sottolineata non soltanto nei suoi effetti chiaroscurali, ma nello sviluppo plastico del suo svolgimento, facendola ruotare come certo intendeva l'artista che si proponeva il « tutto-tondo » nel senso integrale della parola.

Ma qui bisognerà guardarsi da quelle visioni arbitrarie, tipicamente « fotografiche » in pieno contrasto con l'essenza dell'opera plastica: nulla di male, anzi, ottimo risultato, una veduta di « sott'in su » per certe statue colossali, come i Dioscuri del Quirinale, o il David di Michelangelo: ma da scartare in pieno sarà lo stesso stile di « ripresa » per statue come il David di Bernini o, peggio, il S. Giorgio di Donatello, opere nate per una visione di rapporti proporzionali all'altezza dell'occhio, tanto sono serrate e acute nel loro modellato.

Ciascun'opera d'arte, in certo modo, impone una sua « lettura » cinematografica e ciò che vale per una severa tomba romanica non serve per una fontana barocca: le Arche scaligere veronesi, con la loro ferrigna struttura, squadrate come cristalli con lo sboccio dei cavalieri piantati in sella come mostri favolosi, avranno il loro risalto dal nitore dei profili, dalle ombre nette, o dal rigoroso stagliarsi delle forme nel cielo quasi in una « stampigliatura » medioevale: ma la fontana del Tritone di G. L. Bernini, anche se possa invitare ad una ripresa che s'inizi sul candido fiocco d'acqua per scendere poi alle poderose spalle del mostro marino e finire, poniamo, nei riflessi della vasca, ha la sua logica formale e quindi la sua giusta interpretazione in un senso del tutto opposto. Non solo dai disegni ma dall'opera realizzata, traspare

evidentissima la volontà stilistica del Bernini: egli ebbe in animo un effetto plastico di forme tese verso l'alto in uno snodarsi di masse genialmente intrise d'acqua già nel loro stesso modellato: dalla vasca, infatti, i quattro pesci dalle forti squame s'avvinghiano sorreggendo gli stemmi di Urbano VIII le cui chiavi sono vive come tanaglie d'aragoste, e il triregno sembra un frutto di mare. Le due valve di conchiglia furono pensate aperte così, a scatto, come avviene quando si schiude a viva forza un'ostrica e il mollusco, vivo, si contrae raggrumandosi al centro: di lì nacque il protagonista della stupenda fontana, quel Tritone che, aderendo viscido e prensile con le code annodate sul palmo delle valve, gonfiando il superbo torace da pescatore, tutto s'impegna nel suonare la buccina: vedete il volto mostruoso immerso nella massa della conchiglia, seguite il modellato dei capelli aderenti alle spalle, perchè bagnati, e fatti quasi d'alga, mentre finalmente il suono della buccina si traduce nel getto limpido dello zampillo! Queste notazioni debbono essere presenti a chi vuole darci una viva interpretazione cinematografica del capolavoro berniniano: è secondo questa linea di gusto (che è quella del grande scultore) che si dovrà svolgere il documentario.

Quanto alla pittura, come non riconoscere i vantaggi d'una visione integrale dell'ambiente e del dipinto, per poi scendere ai fulgenti particolari, in affreschi come quelli di Paolo Veronese o di Tiepolo? Con ciò noi procediamo ad una vera e propria « lettura » dell'opera d'arte, così come hanno proceduto gli artisti, dalla considerazione delle architetture circostanti sino ai rapporti spaziali in armonia con l'ambiente reale che l'arte si preparava a vivificare e rendere eloquente.

Fin qui, tutto ciò sembra rientrare nel ruolo del « commento » ma è evidente che, integrando queste risorse si giunge a visioni complesse, estremamente interessanti, dell'opera di un artista o dello stile d'un intiero periodo.

Per non parlare, poi, del modo nuovo ed elegante d'introdurre lo spettatore nello studio di ciò che può rappresentare il nucleo estetico del documentario.

Si pensi, per esempio, ad una visita alla Galleria Borghese: attraverso gli ampi viali si scopre la ridente facciata, si penetra all'interno e subito ci accoglie la compassata e pur sottile bellezza di Paolina Borghese con la quale, anche se non vogliamo prenderci quelle confidenze che la più recente e scaltrita letteratura sembra essersi riserbate, non sarà male « conversare » nel più illibato linguaggio figurativo, e così

via fino alla Danae del Correggio della quale non ci si stancherà di mettere a fuoco i particolari dopo averne mostrato l'indimenticabile, lirico insieme.

Si può dire a questo punto che tutto ciò si fa abitualmente: può darsi e, se è così, tanto meglio: ma noi vorremmo che si facesse *sempre* così, concludendo, non ne dubito, con un progetto di efficace alleanza tra cultura artistica e sapienza cinematografica.

Che cos'è infine, quel che si va dicendo, se non un leggere e rileggere i « classici », un ripercorrere con intelligenza i tratti essenziali dell'opera d'arte, non arbitrariamente immobilizzati e distaccati in « particolari » fotografici, ma rivissuti nella stretta coerenza del moto dopo essere stati gustati con appassionata analisi?

A che vale ormai ripensare ai cosidetti « commenti » che ci impongono il ritratto dell'artista quando già siamo presi dal suo « vero » ritratto, e cioè lo stile dell'opera sua, o riandare al paese natale, con tanto di piazza del Municipio e lapide commemorativa che venga ad interrompere la chiara logica delle forme che sembra « parlar da sè » e solo ci parla in quanto abbiamo saputo scandagliarne le ragioni stilistiche?

Forse questo modo che siamo andati accennando è l'unico che, non proponendosi d'accostare l'arte alla vita, avvicinerà la vita all'arte, ciò che più conta, ci sembra.

VALERIO MARIANI

Architettura barocca a Roma

1 - Una cartella chiusa ad ornati barocchi sulla quale sono scritti i titoli.
Una mano (anello e polsini di pizzo inamidato) apre la cartella. Appare la pianta prospettica di Roma, di A. Strozzi, del XV secolo.

2 - Per dissolvenze incrociate appaiono le visioni di Roma nelle stampe del Falda...

3 - ... di V. Rinaldo, 1555,...

4 - ... e del Nolli.

— A Roma, dove la tradizione classica della monumentalità spaziale era stata ripresa dalle grandi architetture bramantesche e michelangiolesche, tra la fine del '500 e i primi decenni del '600 sorge una nuova coscienza artistica che si avvalora di un sistema costruttivo più articolato e scenografico, si protende verso effetti più plastici, chiaroscurali e pittorici, dettati da una rinnovata esigenza spettacolare.
Arte chiamata a torto in senso spregiativo « barocca » dai trattati neoclassici del primo ottocento.

5 - Ritratto di Sisto V.
P.P. Dal Paesaggio prospettico sul lato del quadro. Carrello indietro fino a scoprire tutta la figura del Pontefice.

6 - La mano volta la pagina. Appare il disegno di Roma Sistina 1588 (Biblioteca Vaticana).

— Fu il grande Papa Sisto V che, mediante l'opera coraggiosa di un grande demolitore e ricostruttore, l'architetto Domenico Fontana, riuscì a compiere ciò che era stato tentato dai grandi Papi del Rinascimento e diede a Roma il suo assetto urbanistico degno del grande respiro di una città quasi interamente rinnovata.

7 - Porta del Popolo dal Piazzale Flaminio. Breve carrello in avanti inquadrando solamente l'ingresso centrale.

— Dalla Porta del Popolo, antico ingresso della città, severa nel suo aspetto vignolesco, Sisto V fece irradiare le tre strade che giungono an

Ad esemplificazione dell'articolo di Valerio Mariani: *Il « documentario » e la storia dell'arte,* pubblichiamo la sua sceneggiatura per il film didattico « Architettura barocca a Roma », che si sta attualmente realizzando.

8 - Dal centro della Piazza (escludendo l'obelisco) Panoramica sulle tre strade divergenti, Babuino, Corso, Ripetta.

cora oggi nel cuore di Roma: Via Ripetta, il Corso, Via del Babuino.

9 - Tratto di Via Sistina verso la Trinità dei Monti inquadrando l'obelisco.

— A raggiungere il Colle Pincio creò la Via Sistina.

10 - Primo piano della targa Sistina (Sixtus V Viam Aperuit religioni, ecc. ....). Panoramica verso la Via Sistina con lo sfondo delle 4 Fontane.

— Per decoro e comodità di passaggio la Via Sistina si dirige verso il Quirinale.

11 - Visione dell'incrocio delle 4 Fontane, verso S. Maria Maggiore.

— Sul Colle Quirinale costruì l'incrocio delle 4 Fontane.

12 - Piazza S. Giovanni in Laterano dal lato del palazzo (escludendo l'obelisco).

— Ideò il centro architettonico di Piazza S. Giovanni in Laterano col vastissimo palazzo edificato dal Fontana nel 1580.

13 - Dettaglio del palazzo.

14 - (Mascherino a rovesciamento) Stampa del sollevamento dell'obelisco Vaticano.

— Quasi a segnare da lontano i punti di arrivo di questi nuovi centri cittadini Domenico Fontana eresse nel mezzo delle piazze quadrangolari gli obelischi antichi, innalzati con nuovo ardimento architettonico. Trasse infatti dallo Stadio Neroniano l'obelisco e lo eresse sulla Piazza S. Pietro...

15 - Panoramica dal basso sull'obelisco ripreso sullo sfondo del cielo.

16 - L'obelisco di Piazza del Popolo.

Elevò quello di Piazza del Popolo...

17 - Visione dell'obelisco di Piazza S. Giovanni con lo sfondo della Chiesa.

... e quello di S. Giovanni in Laterano dissepolti dal Circo Massimo.

18 - Dettaglio della Fontana dell'obelisco.
Dissolvenza sull'acqua.

19 - Panoramica sulla fontana dell'Acqua Felice di Piazza S. Bernardo.

— Nuovissima e importante idea scenografica fu quella di disporre, sempre in corrispondenza con le grandi vie, monumentali fontane in cui l'acqua sembra nascere dalle arcate, ric-

vocando gli archi trionfali romani per la sontuosità delle decorazioni e le scritte dedicatorie.

20 - Dettagli delle arcate e dell'iscrizione.

Il Fontana creò questa dell'Acqua Felice con le ampie arcate e l'ampollosa iscrizione a Sisto V.

21 - Panoramica sulla Fontana dell'Acqua Paola al Gianicolo.

22 - Altra inquadratura di scorcio.

Più tardi sorse la fontana dell'Acqua Paola al Gianicolo di Carlo Materno e Giovanni Fontana, ottimo esempio di questa concezione spettacolare che sfrutta l'elemento mobile dell'acqua in un senso pittorico, avviato ormai verso il barocco.

23 - Chiesa del Gesù vista dall'Abside. Panoramica verso la cupola.

— Intanto nel campo dell'architettura religiosa la fine del '500 aveva segnato dopo Michelangelo una battuta d'arresto col Vignola al quale si deve tuttavia con Giacomo della Porta la Chiesa del Gesù.
Pur restando ancora pienamente cinquecentesca, blocco geometrico monumentale, nell'insieme delle grandi masse fino alla cupola tipicamente schiacciata secondo i concetti michelangioleschi...,

24 - La facciata della chiesa. Panoramica dall'alto in basso.

... la chiesa del Gesù con la sua facciata anticipa determinate e ben riconosciute soluzioni barocche.

25 - C. L. della chiesa di S. Susanna.

26 - La facciata in dettaglio.

— Il nipote di Domenico Fontana, Carlo Maderno, nel 1606 compiva la Chiesa di S. Susanna. La facciata richiama le architetture di Giacomo della Porta e del Vignola, ma si organizza con maggiore coerenza di stile e offre già, nello spartimento deciso della vasta superficie in due zone distinte e fortemente chiaroscurate, la ossatura architettonica delle chiese barocche.

27 - La facciata più vicina vista in scorcio dal basso verso l'alto (effetto di luce).

Il forte aggetto della parte inferiore dà alla facciata una grande solennità di masse che risulta sopratutto quando la luce radente fa risaltare con vivace rilievo i fusti delle colonne...

28 - Dettaglio delle colonne e della cornice.

... e i profili della nitida cornice centrale. Si vedono in questa fronte gli elementi che lo stesso architetto applicherà poi nella facciata di S. Pietro.

29 - La facciata di S. Pietro vista di fronte escludendo i bracci laterali.

— La Basilica di S. Pietro ebbe la sua facciata in ritardo quando già il concetto della Chiesa a pianta centrale era stato abbandonato per quello a croce latina. A distanza quindi dal centro della chiesa s'innalzò la nuova fronte che avrebbe dovuto avere due campanili ai lati.

30 - La facciata più vicina. Panoramica sull'attico della facciata.

Troppo sviluppata in larghezza, ancora timidamente fondata sui principi cinquecenteschi, questa facciata si prestò alle critiche di ogni tempo; sopratutto per il grande difetto di nascondere con l'attico eccessivamente rialzato l'ammirabile cupola di Michelangelo. Per questo l'architetto fu rimproverato come il più gran reo di lesa architettura.

31 - La facciata vista di scorcio col chiaroscuro delle colonne.

Tuttavia essa non manca di una certa severità antica. Anche qui le luci radenti fanno risaltare il forte chiaroscuro delle colonne e del timpano derivato dalla antica idea di Michelangelo.

32 - Dettaglio delle porte.

L'altezza delle porte fiancheggiate da colonne minori...

33 - Dettaglio delle finestre.

... e il tentativo di accentuare l'aspetto plastico delle superfici con le finestre e le nicchie dalle raffinate decorazioni, producono notevole effetto di monumentalità.

34 - Altra inquadratura più lontana della facciata e della cupola.

Ma questo sforzo tradisce la mancanza di vitalità del decadente classicismo cinquecentesco e ancora non sa tradursi nel nuovo stile.

35 - La cupola di S. Andrea della Valle ripresa dai tetti delle case di sinistra.

36 - Visione panoramica delle cupole romane.

— Migliore opera del Maderno è l'armoniosa ed elegante cupola di S. Andrea della Valle, modello a tante altre che s'innalzano dal panorama romano e costituiscono nel '600 una delle indimenticabili caratteristiche della città.

37 - La facciata di S. Maria della Vittoria.

— Col Maderno e subito dopo di lui, si sviluppano con rinnovato fervore costruttivo molte facciate di chiese come questa di S. Maria della Vittoria di G. B. Soria.

38 - Dettaglio della Chiesa.

— Qui si palesano le forme di un barocco ancora timido, legato agli elementi cinquecenteschi.

39 - Visione del gruppo architettonico di S. Gregorio al Celio ripreso dalla gradinata.

— Nella composta e solenne chiesa di S. Gregorio al Celio, capolavoro di questo artista di grande gusto, fissata sul limite di un'ampia scalinata, si avverte invece il vivo sentimento spaziale e scenografico che tende ad aumentare l'effetto prospettico dell'edificio, annuncio di nuovi tempi.

40 - La chiesa di S. Luca e Martina con l'arco di Settimio Severo (foto) dissolvenza incrociata.

41 - La facciata della chiesa.

42 - La facciata più vicina vista di fianco.

— Ai primi decenni del '600 appare in Roma uno stile pieno di movimento, impersonato da Pietro da Cortona, che in S. Luca e Martina al Foro Romano, riassume nella sua forma armoniosa tutti gli elementi toscani del '500, portandoli ad effetti di movimento elegante e vivace.
La bella facciata già si piega e si muove nelle sue superfici come avverrà più tardi nel Borromini.

43 - Panoramica verso la cupola.

44 - La cupola.

— La splendida cupola è concepita come un organismo unitario elegantemente proteso verso il cielo senza alcun residuo di sforzo. Quivi Pietro da Cortona rammenta gli spunti michelangioleschi; affida il massimo rilievo a colonne e pilastri accostati, aprendo coraggiosamente le ampie finestre che gettano nell'interno copiosi fasci di luce.

45 - La cupola di S. Carlo al Corso, partendo dall'abside.

— Analogo motivo si ripete nella mirabile cupola di S. Carlo al Corso dello stesso Pietro da Cortona.

46 - Visione in lontananza del gruppo di S. Maria della Pace. Scena di genere locale.

— Tra antiche case a sfondo di una piazzetta, Pietro da Cortona creò un primo esempio di urbanistica ideale, con la costruzione del gruppo architettonico della chiesa di S. Maria della Pace.

47 - Dettaglio del portico visto di fronte.

48 - Dettaglio del portico in scorcio e panoramica verso le case circostanti.

La chiesa è rivestita con una trovata veramente originale di un prospetto a colonne ricco d'ombre, formante un vero tempietto semicircolare, dietro il quale, membrature a forti chiaroscuri investono le case circostanti, scavalcano i vicoli laterali in un insieme di straordinaria armonia.

49 - Altra panoramica verso le case di sinistra fino ad inquadrare l'iscrizione.

A memoria di questa delicata architettura il Pontefice Alessandro VII proibì in una lapide qualsiasi trasformazione, esempio della cura che allora si poneva negli effetti estetici delle nuove architetture ambientali.

50 - Panoramica sulla facciata di S. Maria in Via Lata dal basso in alto.

— Motivi analoghi si alternano nelle colonne della manumentale facciata di S. Maria in Via Lata, concepita dallo stesso artista come ideale trasformazione degli antichi ordini architettonici.

51 - C. L. dell'interno di S. Pietro con lo sfondo del tabernacolo del Bernini.

— Ma nel 1624 con una gioiosa fanfara di vittoria si annuncia la nuova personalità del secolo, Gian Lorenzo Bernini col baldacchino di S. Pietro.

52 - Tabernacolo del Bernini. Panoramica verso l'alto e carrello circolare.

Colossale architettura bronzea eretta sotto la cupola di Michelangelo, in forma nuovissima rispondente al principio di non tentare alcuna contaminazione con lo stile monumentale cinquecentesco, la nera e corrusca mole si eleva sulla tomba di S. Pietro come un aereo tabernacolo religioso.

53 - Dettaglio in scorcio delle colonne.

54 - Figure degli angeli.

Le quattro colonne tortili nate dalla fantasia dell'artista sorreggono le figure degli angeli....

55 - Altra inquadratura totale.	... senza che l'enormità della costruzione tolga leggerezza all'insieme. Il giovane genio del barocco aveva spezzato i vincoli della tradizione cinquecentesca e aperte le porte alla libera invenzione della fantasia.
56 - Facciata di Propaganda Fide.	— Nella facciata di Propaganda Fide egli crea il modello del Collegio religioso distribuendo le parti con accurata simmetria, iniziando così la sua carriera di architetto.
57 - Palazzo di Montecitorio visto da un lato escludendo l'entrata. 58 - Dettaglio di una finestra bugnata. 59 - Entrata centrale. Panoramica verso l'alto fino all'orologio.	— Più grandioso diventa il suo stile nel palazzo di Montecitorio, piegato sulla facciata. Originale è l'applicazione del bugnato rustico dei davanzali delle finestre e degli spigoli. Questo palazzo fu finito da Carlo Fontana nella parte centrale con nuova monumentalità, che si richiama agli archi di trionfo.
60 - Panoramica dal basso sulla parte interna della Porta del Popolo. 61 - L'iscrizione e lo stemma.	— Anche le antiche porte di Roma non soddisfano più al gusto del nuovo tempo. Porta del Popolo è trasformata in un grandioso arco trionfale sotto il quale passerà — Felici faustoque ingressui — la bizzarra Cristina di Svezia.
62 - Il paese di Ariccia dalla antica porta. 63 - I campanili visti dal basso della chiesa.	Fuori di Roma, all'Ariccia il Bernini elevò la Collegiata che s'affaccia a specchio della pittoresca piazza come un antico tempio, vivo ricordo del Pantheon, ma interpretato con gusto tutto nuovo: i due eleganti campanili svettano dalle umili case dietro l'abside.
64 - La chiesa di S. Andrea al Quirinale.	— Ugualmente circolare ma pienamente barocca è la chiesa di S. Andrea al Quirinale dove le masse architettoniche vengono plasmate e mosse in vivi chiaroscuri.

65 - Il portico.
Dissolvenza.

66 - Interno della chiesa. Panoramica circolare verso la cupola.

67 - Dettaglio in movimento dei cassettoni.

Al breve portico proteso oltre la fronte, di un solo ordine, originalissimo nella forma ellittica, corrisponde...
... il mirabile interno sontuosamente rivestito di marmo, spazioso, ricco di effetti plastici e pittorici...
... e culminanti nella cupola dove un volo di putti candidi conduce lo sguardo al luminoso centro attraverso il cassettonato.

68 - Disegni del Bernini per il colonnato.
Dissolvenza.

69 - Il colonnato in panoramica.

— Coronamento massimo dell'arte architettonica del Bernini è l'immenso colonnato di S. Pietro.
Con questa opera il Bernini dà il suggello a tutta un'epoca:
espressione altissima della aspirazione barocca alla spazialità, nella quale le forme si trasfigurano e liricamente si esaltano.

70 - Schema delle due circonferenze tracciate dalla mano della prima inquadratura.

71 - Dal centro del primo cerchio panoramica sul colonnato.

Superando i vecchi schemi delle piazze quadrate e circolari il Bernini creò il grandissimo elisse formato da due circonferenze tangenti.
Le quattro file di colonne distribuite lungo i raggi delle circonferenze vengono così a coprirsi scomparendo alla vista.

72 - Carrello esterno lungo il colonnato.

73 - Altra inquadratura sotto i portici. Passaggio di gente per dimostrare la proporzione fantastica del colonnato. Panoramica sulle fontane.

74 - Dettaglio di una fontana.

— Mille accorgimenti mise in opera il Bernini col suo genio scenografico per ottenere i massimi effetti.
Queste monumentali colonne girano attorno alla piazza in ritmo vitale e dinamico.
Sotto i portici la luce radente dà effetti chiaroscurali anche alla folla scandita dagli immensi fusti.
Le grandi fontane nere come antichi bronzi aggiungono coi loro fiocchi candidi un indimenticabile motivo pittorico all'insieme delle architetture.

75 - Inquadratura della facciata comprendente i bracci laterali.

— L'artista condusse poi verso la chiesa due bracci in prospettiva cosicchè tutto restasse legato e coordinato al nuovo effetto.

76 - Altra inquadratura dal colonnato con la visione della cupola.	La cupola michelangiolesca vista attraverso il colonnato diviene a sua volta protagonista del nuovo ambiente fantastico.
77 - Inquadratura di tutta la piazza vista dalla cupola o dall'attico.	Così si concluse trionfalmente l'architettura del Bernini che alla città eterna aveva dato l'inconfondibile impronta del suo genio.
78 - Palazzo Barberini visto dal cancello.	— Tra i valori di massa e di spazio dell'arte berniniana si fa strada la ricerca dei valori lineari e pittoreschi rappresentati da Francesco Borromini, rivale del Bernini, artista di tempra assai diversa ma egualmente geniale.
79 - Dettaglio delle finestre del Borromini.	Nel palazzo Barberini, dove avevano lavorato il Maderno e il Bernini, il giovane artista lascia la sua impronta nelle vivaci, originali sagome delle finestre.
80 - Chiostro di S. Carlino visto dall'entrata.	— Ma è nel delicato, musicale chiostro di S. Carlino alle 4 Fontane che la sua fantasia inizia il grande volo.
81 - Panoramica sui dettagli del chiostro.	Quando la luce piove blandamente dall'esiguo spazio di cielo, le movimentate membrature acquistano vitalità ed elasticità tutte nuove.
82 - Interno della chiesa.	— Nell'interno della chiesa il moto vivace delle masse si alterna alla
83 - Dettaglio in panoramica del cassettonato.	splendida fuga prospettica del cassettonato svolto in slancio lirico.
84 - Esterno della chiesa di S. Carlino inquadrata partendo dalla fontana di destra.	— Più tardi quasi a conclusione della sua attività artistica il Borromini costruirà la facciata della stessa chiesa movimentatissima, estremamente ori-
85 - Dettagli della facciata.	ginale nei motivi quasi orientali.
86 - Prospettiva interna del palazzo Spada. Passaggio di una persona deformata dall'effetto prospettico.	— Il sentimento dello spazio, il gusto dell'illusione lo traggono al grazioso effetto della prospettiva del palazzo Spada dove la fantasia si libera pienamente nella gioia della creazione.

87 - Campanile di S. Andrea delle Fratte.

— Nel campanile di S. Andrea delle Fratte, che rammenta il verticalismo gotico, l'architetto gioca con arte sapientissima.

88 - Dettagli.

89 - La chiesa di S. Ivo vista dal portico di entrata alla Sapienza.

Ma il capolavoro del Borromini è la chiesa di S. Ivo alla Sapienza che sorge come coronamento di un cinquecentesco cortile. Dalla curva del basamento si snodano eleganti e bizzarri il tamburo...

90 - Altra inquadratura di fianco. Panoramica verso l'alto fino alla cuspide.

... e la cuspide a spirale, opera di preziosa oreficeria architettonica per la finezza degli ornati che ingemmano la fantasiosa creazione.

91 - Dettaglio della cuspide.

92 - Interno della Chiesa di S. Ivo. Panoramica circolare verso l'alto.

— All'interno il vano della chiesa sembra piegarsi duttile ed obbediente alla genialità dell'artista.

93 - Dettaglio della cupola in movimento verso l'alto.

Ogni nervatura ascende con gioiosa vitalità a congiungersi con il coronamento centrale in perfetta consonanza con l'aereo, ritmico movimento dell'insieme.

94 - S. Giovanni in Laterano. Interno. Panoramica sulle arcate della navata laterale.

— Nel difficile problema del rifacimento di S. Giovanni in Laterano il Borromini si dimostrò originalissimo nel comporre il volo di angioli degradanti al sommo delle arcate delle navate laterali.

95 - Facciata di Propaganda.

— Il genio del Borromini muove in agili andature le facciate dei palazzi, come a Propaganda Fide dove si sbizzarrisce in una varietà di motivi che, nati dal vivo delle membrature architettoniche, ne aumentano l'intima energia espressiva.

96 - Altra inquadratura in scorcio.

97 - Dettagli delle finestre.

Palme e ghirlande si alternano tra i timpani spezzati, creando un vero contrappunto stilistico.

98 - Facciata dei Filippini panoramicando dalla chiesa di destra.

— Mentre nell'oratorio dei Filippini i rilievi sono più blandi e attenuati, per valorizzare le superfici inflesse.

99 - Dettagli delle decorazioni.

100 - C. L. di Piazza Navona.

— Cuore del barocco romano è Piazza Navona. Dominata al centro dalla

101 - Dalla fontana del Bernini. Panoramica verso la Chiesa di S. Agnese.

102 - La facciata vista di fronte panoramicando verso l'alto.

103 - Dettaglio finestre.

104 - Dettaglio cornice.

105 - Palazzo Odescalchi. Panoramica dalla parte sinistra verso destra.

106 - Il palazzo Borghese.

107 - Il cortile con la fontana.

108 - Facciata di S. Maria Maggiore.

109 - L'abside vista dalla gradinata.

110 - Chiesa di S. Vincenzo.

111 - S. Marcello.

112 - Dettagli dall'alto.

113 - S. Giovanni in Laterano visto da lontano.

114 - La facciata. Panoramica verso l'alto.

115 - Dettagli delle statue sullo sfondo dei Castelli.

116 - Visione in corsa degli acquedotti della campagna romana.

117 - Visione di Frascati.

mole della fontana del Bernini la piazza ebbe dal genio del Borromini la sua inconfondibile fisionomia con la chiesa di S. Agnese appena iniziata dal Rainaldi ma completamente trasformata dall'artista rivoluzionario. Qui i due campanili sporgono come avamposti sull'entrata prospetticamente inflessa e la bellissima cupola s'accampa nel cielo romano con netto profilo.
Le ampie finestre...
... la forte cornice spezzata, rivelano in pieno il carattere di nervosa energia tipica del Borromini.

— I palazzi seicenteschi costituiscono la rinnovata monumentalità romana. Del Bernini ampliato poi dal Vanvitelli è il palazzo Chigi Odescalchi ai SS. Apostoli dove sono ripresi alcuni motivi michelangioleschi del Campidoglio, trasformati in effetti di grandiosa aristocrazia. Solenne è il palazzo Borghese, col suo caratteristico cortile, scenario favoloso.
Ai palazzi si aggiungono le rinnovate basiliche come S. Maria Maggiore.
Altre facciate di chiese arricchiscono la Roma seicentesca come S. Vincenzo Anastasio del giovane Longhi...
... e S. Marcello al Corso di Carlo Fontana, bizzarro e pittoresco.

— Il settecento romano continuando gli aspetti barocchi conserva spesso la grandiosità antica come nella facciata di S. Giovanni in Laterano del Galileo.
Ampia e ricca di chiaroscuri, alta e protesa verso la campagna romana, essa ostenta come vivi stendardi le colossali statue degli Apostoli.

— Ma l'età barocca ebbe la sua trionfale conclusione nelle stupende ville e nei giardini.
Attorno a Roma sui colli Albani è tutta una chiostra di antiche ville do-

vute agli stessi architetti che erigevano le grandi chiese romane e i palazzi principeschi.

118 - Villa Aldobrandini.

Giacomo della Porta, Domenico Fontana, e Carlo Maderno ordinarono l'insieme fastoso della Villa Aldobrandini a Frascati che si giova del declivio del colle per sviluppare le sue mirabili cascate, dove la genialità degli architetti trova libero sfogo in mille giochi di acqua.

119 - Giardino della Villa. Panoramica verso la cascata.

120 - Dettagli del giardino.

Essi crearono raccolti recessi ombrosi cari al gusto arcadico del tempo.

121 - Villa Torlonia.

Nella villa Torlonia, pure a Frascati, si affermano maggiormente le nuove idee...

122 - Dettagli del giardino.

... dalla curva delle peschiere.

123 - Entrata della Villa Falconieri.

— Nella Villa Falconieri dall'ariosa architettura borromiana si afferma in pieno il nuovo stile.

124 - La villa.

125 - Visione del laghetto.

Suggestivo quant'altri mai è il giardino ed il laghetto.

126 - Riflessi d'acqua nella vasca della Fontana di Trevi, salendo.

— Ma ancora a Roma nell'avanzato settecento, quando le prime idee classicheggianti incominciarono a informare la nuova arte, si crea l'ultima espressione dell'arte barocca: la fontana di Trevi, opera di Nicola Salvi e Pietro Bracci, per la quale il Bernini aveva lasciato alcuni disegni.

127 - Altra inquadratura delle cascate.

Trionfo di masse in movimento...

... mescolanza di elementi scultorei ed architettonici...

128 - Dettagli dei cavalli marini.

... nel vivo della sconvolta scogliera, popolata di candide sculture che sorgono dall'acqua, si uniscono le mirabilie insieme come in una vera e propria sinfonia che sembra chiudere gloriosamente sulla soglia del neoclassicismo quell'età che aveva mirato con coraggiosa aspirazione al trionfo dei diritti della fantasia.

129 - Dettagli delle cascate d'acqua.

130 - Quadro completo della Fontana.

VALERIO MARIANI

Note

Dacchè anche nel cinema continua in un certo senso la tradizione dei ruoli teatrali, rimane molto difficile a un regista persuadere un'attrice giovane, usa a far l'amorosa, la diva cioè travolgitrice di cuori, a sostenere una parte fortemente caratterizzata, specie se si tratti di una « cattiva » o di quella che dicesi l'antagonista. E il pregiudizio non è solo delle « belle », ma anche degli uomini che sogliono personificare il rubacuori *o, comunque, l'eroe della vicenda.*

Sicchè i cattivi del film sono sempre gli stessi e convenzionalizzati in pochi tipi dalle faccie dure, gli occhi taglienti, i nasi arcigni e, se uomini, i baffetti sottili. Il valore dell'attore non viene giudicato, dai più, dall'incisione con cui egli dà vita a un personaggio quale esso sia ma dalla lunghezza della parte e dalle qualità morali del personaggio stesso. Tanto è vero che persiste in molti, anche nei buoni, una tal quale ripugnanza per quei personaggi che sono la rappresentazione del male nei suoi molteplici aspetti.

Un amico regista mi narrava tempo fa le bizze di un'attrice che non voleva far la parte di una moglie pluritraditrice *del marito. — Che penserà di me, il pubblico — diceva. — Sono, queste, cose che non stanno bene.*

Un'altra attrice, letta la sceneggiatura di un film, rifiutò la parte perchè non le conveniva di degradarsi ad essere così malvagia come il personaggio.

Sono casi comuni, pregiudizio che gli attori hanno e non da oggi. Il Goldoni vi dedicò un atto de La cameriera brillante. *Nell'avviso al lettore scriveva:*

« Non è nuova l'invenzione che in una villeggiatura si reciti una Commedia; ma è pensier novissimo dare a ciascheduno dei personaggi un positivo carattere, e far sì che nella finta rappresentazione siano for-

zati a sostenerne uno contrario, ed abbiano della repugnanza a dir cose contrarie al loro sistema, ancorchè apparentemente studiate. Niente di più verosimile evvi di questo scrupolo, famigliare ai Comici non meno che ai dilettanti. Vorrebbero tutti delle parti eroiche, virtuose, o al loro genio adattate. Non sanno, o saperne non vogliono, che i spettatori gustano la Commedia se è bene rappresentata, e tanto si fa merito chi fa la parte eroica, come quello che fa la parte odiosa; nè il buono perde il merito personale per un cattivo carattere, nè il cattivo diviene migliore per un carattere virtuoso ».

Quanti sono, in verità, gli attori che, come il presuntuoso e millantatore Ottavio alla furba cameriera, dicono al regista: « Questa non è parte che mi si convenga. Ho recitato più volte in compagnia di principi e principesse, ho fatto sempre le parti da eroe; non posso adattarmi ad una parte di uomo vile. Tenetelo; non fa per me »?

Al rustico Florindo che doveva sostenere una parte di damerino e vi si rifiutava perchè contraria al suo carattere, Argentina risponde: « In Commedia si può far tutto ».

Così ognuno finiva per recitare la parte contraria al suo carattere, interpolandola con battute sottovoce di ironico commento. « Questi — dice Florindo — sono quei discorsetti che fanno i comici sottovoce ».

Così il Goldoni, a suo modo, che è poi quello dell'artista, ha con molta allegria dibattuto ne La cameriera brillante, *una questione che ancor oggi malamente rinasce perchè non da tutti si vuol porre l'arte dell'attore sul piano della fantasia.*

Ecco un consiglio che i registi non dovrebbero dimenticare, anche se oggi il cinema ha l'ausilio della parola:

« Le figure delli omini abbiano atti proprî alla loro operazione in modo che, vedendoli, tu intendi quello che per loro si pensa o dice; li quali saranno bene imparati da ch'imiterà li moti delli muti, li quali parlano con movimenti delle mani e degli occhi e ciglia e di tutta la persona, nel voler esprimere il concetto dell'animo loro.

E non ti ridere di me, perchè io ti propongo un precettore sanza lingua, il quale t'abbia a insegnare quell'arte, che lui non sa fare, perchè meglio t'insegnerà co' fatti, che tutti li altri con le parole. E non sprezzare tal consiglio, perchè loro sono li maestri de' movimenti, e intendono da lontano di quel che uno parla, quando egli accomoda li moti delle mani con le parole ».

NOTE

Ricordo di aver citato qualche mese fa, parlando della mania che c'è nel cinema di avere soggetti o storie curiosissime e complicate, un pensiero del Leopardi. Mi cade ora sott'occhio un'aggiunta da lui fatta a codesto pensiero, nella quale sono ritratti a pennello certi nostri soggettisti e sceneggiatori e registi, sebbene il Leopardi parli di scrittori di teatro; e, del resto, non è detto che anche per loro oggidì il ritratto non possa prestarsi come carta d'identità.

Scrive dunque il Leopardi:

« È proprio, appunto per queste ragioni, de' mediocri o infimi drammatici il sopraccaricare d'intreccio le loro opere, l'abbondare di episodi, ecc. Il contrario è proprio de' sommi. E la ragione è che questi trovano sempre come tener vivo l'interesse dello spettatore (anche in una azione di poca importanza) colla naturalezza dei discorsi, la vivezza, l'energia, collo sviluppo continuo delle passioni, o col ridicolo, ecc. Quelli non sono mai contenti neppur dopo che hanno trovato o immaginato un caso complicatissimo, stranissimo, curiosissimo. Esauriscono in un batter d'occhio tutto ciò che il soggetto offre loro. Cioè non sapendone cavare il partito che possono e devono, il soggetto non basta loro se non per poche scene. Fatte o disposte queste; dopo di esse o nelle scene di mezzo si trovano colle mani vuote (per ridondante di passione, di ridicolo, ecc., che il soggetto possa essere), e non trovano altra via di tener vivo l'interesse e la curiosità, che quella di andare a cercar nuovi episodi, nuove fila, nuovi soggetti insomma, per esaurirli poi essi pure in un momento. Non possono insomma trovarsi un solo istante senza qualche cosa da raccontare, qualche filo da aggiungere alla tela, qualche soggetto ancor fresco, altrimenti non hanno nulla da dire. E quanti autori sono di questo genere? quanti drammi? novecentonovantanove per mille ».

L. C.

La parola, la musica, l'immagine

In un altro studio, di carattere strettamente filosofico, sopra i rapporti fra la parola e la musica abbiamo notato come un'arte ci offra oggi l'esperienza viva del continuo alternarsi, fondersi e talora incorporarsi dei tre elementi, il problema dei cui intimi rapporti nella vita dell'universo affaticò l'animo del più grande tragèda moderno, R. Wagner: quest'arte è il cinematografo.

Era verso quel torno di tempo in cui uscivano gli scritti wagneriani che anche un filosofo dell'estetica musicale, decisamente contrario a ogni teoria wagneriana che tentásse avvicinare la musica alla parola, affermava che « l'estetica musicale dovrebbe contare fra i suoi compiti più importanti quello di stabilirè decisamente la differenza capitale fra la natura della musica e quella della favella »; ma, fedele al suo proposito, continuava notando come si dovesse « in tutte le sue conseguenze tener fermo il principio che, quando si tratta di ciò che è specifico della musica, le analogie con la favella perdono ogni applicazione » (1). Per lo Hanslich infatti, essendo chiaro che la musica non può esprimere niente di determinato, cioè a dire non può oggettivare sotto forma di concetto logico e sensibile alcuna sensazione esterna nè alcun sentimento interno (a bella posta riportiamo qui le varie affermazioni oscure dello Hanslich a un linguaggio rigorosamente Kantiano, in cui è facile intendersi bene) quest'arte non può consistere se non in forme bellamente mosse. Come nell'arabesco, secondo il suo stesso paragone. E di fronte al fatto flagrante che la musica eccelle sovrana nell'eccitare sentimenti, il critico e l'esteta rispondeva senza scomporsi, ad imitazione di Kant, che ciò è soltanto un effetto collaterale al fenomeno propriamente artistico, il cui massimo godimento si raggiunge invece proprio quando, con attenzione freddamente tesa, si segue il vario movimento e disegno delle voci nel loro molteplice intrecciarsi e snodarsi, quasi che esse obbiettivamente si svolgessero davanti ai nostri occhi in un

alterno comporsi e scomporsi di architetture sonore. E quanto più una musica si allontana dall'intento del sentimento, e si fa complessa di architetture armoniche e contrappuntistiche, tanto più egli affermava che ne crescesse il valore e il godimento estetico e spirituale. E ciò spingeva fino alla dura affermazione, compiacentemente riferita dal Croce, che « se bastavano alcuni accenti frigi a incoraggiare i soldati innanzi al nemico e una melodia in modo dorico ad assicurare la fedeltà di una moglie il cui sposo era lontano, la perdita della musica greca potrà dolere ai generali e ai mariti, ma gli estetici e i compositori non avranno ragione di lamentarla ». È vero che poi egli vedeva queste forme del bel corpo sonoro piene sempre di una loro intima vita non paragonabile ad alcun'altra: ed ammetteva poi che i sentimenti, in forma vaga e puramente dinamica, accompagnassero liberamente, come fenomeno collaterale, lo svolgersi della composizione musicale. Se la verità in tal modo forzava anche le sue parole, egli nondimeno si tratteneva sempre affermando che, se l'estetica musicale deve veramente assurgere a scienza, non il vago sentimento può esserne l'oggetto, ma l'unica cosa concreta e indubitabile che c'è nella musica: cioè i rapporti e le figure sonore.

Di tutte queste affermazioni — di cui, si badi, per quanto si sia detto, nessuno ha mai saputo fare una vera critica — solo il genio di Wagner — che ben sapeva per intima esperienza cosa fosse la musica — riuscì a mettere in luce la debolezza con un'osservazione, che, per la sua ardua finezza, è stata poi perfettamente fraintesa di nuovo e dimenticata.

Egli, appoggiandosi alla filosofia, specialmente schopenhauriana, com'è noto, invece di arrestarsi alla semplice considerazione estetica dell'arte, che da sola non può aprire tutte le porte, si rifece, per intendere i valori musicali, fra tutti senza dubbio i più misteriosi, perchè i meno oggettivi e oggettivabili, all'intimo nascimento metafisico della vita dell'universo. E vide la musica sgorgare e avere il suo proprio regno alla radice stessa della vita di tutta la natura, di cui essa è simbolo; onde la paragonò al grido del parto, al primo vagito di vita che emerge alla luce di questo mondo, quando ancora la facoltà oggettivante dell'intelletto non ha iniziato il suo cammino logico: e perciò a un tempo stesso, come Schopenhauer l'aveva caratterizzata organo della universale volontà di vita, la disse primordiale e infinita come tutta la natura preumana e subcosciente. È invece all'umano e al regno della coscienza

chiara e concettuale, sia sensibile che puramente logica, che appartengono più o meno tutte le altre forme dell'arte e di pensiero, la cui caratteristica prima è di avere un oggetto chiaramente definibile.

La musica è perciò l'infinito della vita nella sua primordiale espressione, non ancora calatasi nelle forme finite della coscienza riflessa: e perciò tanto più libera, anche se molto più monotona e vuota, e tanto più vicina al vero infinito, che è, per vie diverse, il fine sublimante dell'arte e della religione. Sviluppi posteriori della filosofia, col cui metro noi abbiamo più chiaramente esplicato questa oscura teoria wagneriana (2), (segnatamente la corrente che va dal Nietzsche al Klages), giustificano pienamente questa possibilità del divino preintellettuale, cioè anteriore a quell'attività logica, che, nell'universo, è quasi puramente umana, senza che perciò lo spirito debba degradarsi: chè anzi esso trova spesso in questo svincolo dalla troppa logica, diventata ormai una croce dell'esistenza, la sua più intima glorificazione e purificazione.

Ora Wagner notava come sono proprio gli spiriti più esteriori e meno profondi quelli che in musica ricorrono disperatamente alla ricerca di un oggetto. Fermi all'universale intellettualismo del mondo moderno, per cui solo generalmente ha valore ciò che ha un peso e una misura — mondo cioè interamente ancorato al finito oggettivo che è proprio dell'intelletto, e troppo spesso incapace a raggiungere, attraverso questo stesso finito degli oggetti, l'infinita onda del divino — gli uni han cercato nel *programma* il significato delle note musicali, le quali divengono per essi, anche se più vaghe, in tutto identiche al linguaggio; gli altri, che si vantano di essere spiriti musicali puri, hanno finito per credere di aver trovato, spesso dopo lungo cercare altrove, nei semplici oggetti e valori sonori il principio e il fine di tutta la sostanza estetica della musica. Per questi puristi la musica è appunto l'equivalente nel regno dei suoni dell'artistico arabesco, che in fondo si potrebbe dire pittura pura nel regno dei colori. Nessun significato al di là di esso: esso vale assolutamente per sè: non è mezzo ad esprimere altro, ma esprime solo se stesso.

Vi sono in queste affermazioni dei puristi molte confusioni, le quali appaiono sopratutto frequenti in musica, perchè la musica si piega male a divenire oggetto di ragionamento, essendo di per sè così poco oggettiva e riflessa. Intanto è postulato universale dell'arte che le sue forme non sono mai mezzi, ma hanno in sè il loro fine: ciò ha però palesemente altro senso, non il materiale che gli dànno certi pu-

risti in musica. Anche il verso del poeta non è mezzo ad altro, ma ha in sè il suo fine e la sua vita intera: nondimeno farebbe ridere chi dicesse che questa consiste nel lato fenomenico, sonoro e grafico, di esso. Allo stesso modo tutti sappiamo ormai che corpo e spirito sono una cosa: ma è un insulto dire a un individuo che egli non è che un corpo di settanta chili alto metri 1,70 e costruito secondo i canoni somatometrici dell'antropologia.

Ora è proprio in questo errore che più o meno incorrono i puristi in musica. I quali così si rivelano tutt'altro che puri, sublimi e particolarmente elevati spiriti, ma anzi i più grezzi e i più materialisti, forse adatti a lavori di acuta intelligenza, ma del tutto sordi al vasto risuonare della vita infinita dell'opera musicale.

Chi dicesse che con gli anni si è fatta luce più chiara su questi problemi, affermerebbe cosa assolutamente falsa. Siamo tutt'ora, fra i musicisti e fra i non musicisti, alle medesime discussioni. E probabilmente, in un certo senso, ci resteremo sempre, perchè, più che affare di ragionamenti e di dimostrazioni, è questione di sviluppo e orientamento interiore di fronte alla vita dell'universo; per cui c'è chi è condannato alla sordità e chi ode; c'è chi ama, e chi si domanderà eternamente perchè nel mondo si trovi tanto amore.

Noi qui ci proponiamo di portare una prima luce sui rapporti espressivi intercedenti fra parola e musica. Saran forse per molti causa di meraviglia certi valori espressivi che si trovano nella parola, questo strumento di potere smisurato, e tuttavia così ordinario e così logoro dall'uso interminabile che ne facciamo, che, quando poi ci si mette a riflettere sul come esso possa essere tanto espressivo, e dove abbia i suoi reconditi poteri, si rimane come stupiti e ci sembra che non si presenti che il vuoto. Che la parola sia lo strumento del pensiero tutti sappiamo, e quando diciamo parola ci appelliamo al pensiero: ma perchè la parola sia così viva immagine del pensiero, anzi precisamente nella gran parte dei casi il suo corpo stesso, a nessuno è mai riuscito di spiegare perfettamente.

Il mistero risiede in buona parte, come già nel precedente studio (3) abbiamo accennato, in una convenzione, che ha acquistato la forza dell'abitudine, ma in parte nell'elemento musicale e ritmico che la parola (e non solo la poetica, ma anche la cosidetta prosaica) contiene in molto maggior misura che non si creda.

Lo Hanslick, fedele al suo assunto, tagliava netto, affermando: « la differenza capitale consiste in ciò, che nella favella il suono non è che un segno, cioè un mezzo per esprimere una cosa affatto estranea a questo mezzo, mentre nella musica il suono è una cosa, cioè si presenta come scopo a se stesso. La bellezza indipendente delle forme sonore qui, e l'assoluto dominio del pensiero sopra il suono come semplice mezzo d'espressione là, si escludono a vicenda così, che una confusione d'un principio coll'altro è un'impossibilità logica ». Egli impiegava questo ragionamento anche a combattere il tentativo moderno di avvicinare la musica, mediante i continui infrangimenti della linea, all'analiticità e all'oggettività espressiva della parola: e in ciò possiamo dargli ragione. Ma in fondo il ragionamento manifestava un'assoluta sordità nei riguardi dei valori espressivi della parola, il cui suono sarebbe semplicemente semeiotico: e la solita sordità circa la musica, il cui suono sarebbe appunto una *cosa*, che avrebbe valore e scopo per se stessa. Due esclusioni che riescono soltanto a inaridire parola e musica (4).

Wagner vide più a fondo: ma circa la parola anch'egli restò al di qua del vero. Egli vide in realtà tutto sotto specie di musica e di immagine: la parola non era che il segno logico o poco più.

La virtù musicale della parola è stata invece la religione di tutti i poeti e scrittori. Tuttavia neppure i migliori trattati di ritmica poetica e prosodia (generalmente dedicati allo studio della poesia greca, e, con essa collegato, al problema della genesi di tutte le forme sonore di espressione del linguaggio) vanno veramente fino al nocciolo della questione. I trattatisti della forma musicale hanno essi pure qua e là utilissime osservazioni su questi misteriosi rapporti che intercorrono tra la poesia e la musica: ma anche qui la musicalità essenziale della parola è soltanto sfiorata (5).

Eppure essa è l'enigma dal quale sgorga la vera valutazione essenziale del valore estetico della poesia. Poichè, come ben seppero gli antichi, e accennò con mirabile intuito il Vico, parola e musica furono dapprincipio una cosa sola: e la loro netta separazione, che si opera sulla soglia dell'età storica, è un fenomeno connesso al progressivo gravitare e svilupparsi dell'una verso il mondo logico e dell'altra verso tutta la complessità del mondo specificamente sonoro.

Per questo punto storico, che è del più alto interesse non possiamo che rimandare a opere insigni che ne trattano di proposito: come

il Westphal-Rossbach, lo Schmidt, il Gevaert, nonchè alle varie storie della musica (6).

Noi qui vogliamo invece compiere brevemente la stessa indagine esaminando soltanto la parola attuale nei suoi attuali valori specificamente musicali. Isolando questi valori, come melopea, e sviluppando questa melopea in senso puramente musicale fino al punto nel quale la musica decisamente si stacca dalla parola, ci sarà facile cogliere sul fatto la vera consistenza dei valori espressivi della parola e della musica: vedere dove l'una resta ancora nell'altra, e dove poi l'altra si libera e prende cammino proprio aggiungendo elementi da cui la prima resta esclusa. Si vedrà come dal confronto così stretto emerga l'assoluta identità fondamentale delle due arti, che ne costituisce la innegabile somiglianza perenne: ma anche come la loro separazione sia stata necessaria, e abbia aperto, specialmente coi moderni mezzi che si è conquistata l'arte musicale, tutto un campo di sviluppo allo spirito, che era ignoto alla condizione primitiva di relativa identità.

* * *

Coloro — quasi tutti — che pensano senza avervi mai riflettuto, che la parola nulla abbia a che fare colla musica propriamente detta all'infuori dell'essere anch'essa una specie di suono percepibile dall'orecchio, si disilluderanno già leggendo ad esempio il nostro Romagnoli, o ricorrendo allo Schmidt o al classico Westphal.

Oggetto principale degli studi sui rapporti fra musica e parola fu sempre presso gli studiosi la metrica greca, che, come a tutti è noto, nacque insieme colla musica, e costituì quasi sempre, quale verso, cioè parola chiusa in un determinato metro o ritmo, lo scheletro di melodie musicali vere e proprie. È noto che i metri greci, i piedi, le tesi e le arsi, altro non sono che ciò che noi chiamiamo oggi in musica i periodi musicali, le battute, il battere e il levare, e le lunghe e le brevi si corrispondono tra loro come le minime e le semiminime, o le semiminime e le crome e via dicendo. Ogni metro ellenico è perciò suscettibile di un'esatta trascrizione in moderna notazione musicale. I greci, che scrivevano le note della musica, anche strumentale, servendosi di lettere dell'alfabeto più o meno alterate, ne indicavano la durata appunto con le lunghe e le brevi. Uno studio, che già fece il Westphal, e che può ritrovarsi anche nel Romagnoli, il quale ne reca gli ultimi incerti ri-

sultati, conduce alla molto verosimile congettura che anche il periodo metrico antico, persino nei casi più complicati, ove sembra contenere, prendendo solo i valori omogenei delle brevi e delle lunghe, urti ritmici a noi insueti e perciò contraddire alla nostra pratica sensibilità assai più regolare e semplice, in realtà seguisse anch'esso, mediante un raddrizzamento, le eterne leggi ritmiche della vita, che governano anche la nostra musica. La legge della simmetria ritmica, delle cosidette proposte e risposte nelle frasi e nei periodi binari e ternari, vi è in ogni caso perfettamente osservata.

Tuttavia ciò vorrebbe dir poco se questa intima fusione di poesia e musica non fosse stata che una giusta posizione, e tutta la ritmica quantitativa degli antichi non fosse che il frutto di una convenzione, alla quale la poesia non quantitativa e la prosa di tutti i tempi rimanesse per natura, come si crede, interamente estranea.

Lo studio comparato invece di tutte le forme poetiche, che si riscontrano presso i differenti popoli della storia, porta alla conclusione che fra le due forme, la quantitativa e la non quantitativa, c'è identità fondamentale. Come già argomentava il Westphal, soltanto diversi punti di vista circa i valori reciproci dell'accento, della quantità e dell'ictus costituiscono i diversi sistemi metrici dei popoli, in sè fondamentalmente tutti basati su elementi identici (7). Qui non è il caso di accennarvi per disteso. Basti fare la considerazione — che a molti sembrerà nuova ed è così ovvia — che la nostra poesia è egualmente fornita di ritmo, di piedi, di lunghe e di brevi come l'antica. L'unica differenza è una fondamentale diversità di tecnica. I Greci e i Romani del periodo posteriore all'influsso della cultura ellenica avevano accettato una convenzione, senza dubbio corrispondente a un particolare modo di pronunzia, per cui l'accento e la quantità o durata di una vocale erano cose nettamente diverse, come in generale nella nostra musica: e avevano inoltre fissato regole precisissime — di cui la pronunzia moderna ha perduto quasi interamente il senso — sulla durata delle varie vocali nelle loro differenti posizioni. La poesia primitiva romana, quella dei popoli germanici e quella dei popoli romanici invece ha fissato un'altra convenzione di pronunzia: l'accento allunga la sillaba. Questa convenzione, unita ad altre poche particolarità anche esse convenzionali alle nostre lingue, come quelle circa le parole sdrucciole e bisdrucciole, circa il modo di mettere particolari accenti principali su alcune sillabe dei nostri versi, determina la metrica nostra.

Maestoso (71 cm. la battuta)

2/8

E-ccelsa, se-greta nel buio degli anni Dio pose la méta dei nobili affanni. Con brandi e con fiaccole sull'érta fatale ascendi mortale

ZANELLA (Senario)

Lento (1,7 cm la battuta)

2/4

Bell'Italia amate sponde pur vi torno a riveder! Trema in petto e si confonde l'alma oppressa del piacer

MONTI (Ottonario)

Mosso (69 cm. la battuta)

2/8

O Soave dell'alme so-spiro, libertà che del Cielo sei figlia! Fin del Nilo le sponde sentivo di tua luce la dolce virtù

MONTI (Decasillabo)

Moderato

2/8

Melanco-nia ninfa gen-ti-le la vi-ta mia con-sacro a te. I suoi piaceri chi tiene a vile ai piacer veri nato non è

PINDEMONTE (quinario)

Lento (99 cm. la battuta)

2/4

Noi t'imploriam! nei languidi pensieri dell'infelice scendi piacevol alito aura consolatrice scendi bufera a' tumidi pensier del violento ; vi spirassero sgomento che insegui la pietà

MANZONI (Settenario)

Lento (m. 1 la battuta)

2/8

Sempre caro mi fu quest'eremo colle e questa siepe che da tanta parte

LEOPARDI (Endecasillabo)

Solenne (m. 1,3 la battuta)

2/4

Camicie nere della Rivoluzione Uomini e donne di tutt'Italia! Ita-

liani sparsi nel mondo e oltre i mari ascoltate Un'

ora so- len-ne sta per scoccare nella storia della Patria - Venti mi-

lioni di uomini occupano in questo mo-mento le piazze di tutta Italia

Mai si vi-de nella storia del genere u- mano spettacolo più gigantesco

Venti mi- lioni di uomini un cuore solo una volontà sola una decisione sola

MUSSOLINI (prosa)

Religioso (m. 1,3 la battuta)

Tutti eran fissi all'Eletto della Vita e della Morte che infi-nito sorri-

so illumina-va la faccia dell'Eroe pro- te- sa : in fi-ni-to e dis-

tante come l'iride dei ghiacciai come il bagliore dei mari come l'alone degli astri

Gli occhi non potevano sostenerlo ma i cuori con una meraviglia e

con spavento che li faceva religiosi credettero di ricevere la rivelazione di un segreto Divino

D'ANNUNZIO (prosa del Fuoco)

Saggi di trascrizione ritmica di versi e prose.
I movimenti sono indicati per semplicità con la lunghezza del pendolo.

Dal declamato alla musica. Nella linea melodica di questi saggi musicali si riconoscerà facilmente il declamato delle poesie relative, trascritto in note con esattezza e senza varianti, ad eccezione di qualche soppressione di note ripetute, dell'aggiunta di una battuta di pausa e dell'assegnazione alternata della linea a differenti parti. Il tessuto armonico e l'accennata orchestrazione mostrano, nella loro scrupolosa semplicità e nel loro carattere di puro commento complementare, quanto fascino musicale fosse veramente in potenza in quei declamati. La musica dell'Infinito echeggia mirabilmente il patos della grande poesia.

Che non è per nulla legata, se non per una debole convenzione, al numero delle sillabe, (i metri modernissimi l'hanno infranta); questo numero è un elemento puramente esteriore; pause (presso gli antichi dette catalessi) iniziali o finali possono agevolmente sostituire sillabe mancanti: le sdrucciole ne aumentano impunemente il numero: le tronche, al termine del verso, anche presso i classici, lo diminuiscono.

L'elemento che tutto domina è il ritmo, e il ritmo solo. Chiunque si provi a ordinare altrimenti le parole di una lirica, vedrà immediatamente quale immenso potere espressivo gli sia riservato. Noi moderni abbiamo perduto la coscienza della potenza straordinaria del ritmo, che pur guida tutte le nostre azioni. Ma Aristotele già diceva che il ritmo è maschio e la melodia è femmina e questa sarebbe informe cosa, se quello non le imprimesse continuamente la sua particolare forma sempre imperiosa e sempre diversa come la vita.

Un eguale tentativo fatto su una prosa di scrittore potente finirà per convincere che il ritmo costituisce almeno una buona metà della potenza espressiva anche del linguaggio prosaico, qualunque esso sia. Alterando il ritmo di qualsiasi discorso l'anima che tutto congiunge sfuma, e non restano che i rotti.

Ma che struttura ha questo ritmo? Esattamente la stessa che già studiarono riflessivamente i Greci.

Diamo qui gli schemi ritmici dei diversi metri italiani. Attesa la maggiore libertà prosodica del verso moderno, alcune battute possono leggersi talvolta in due modi: ciò però non altera affatto la sostanza dell'insieme.

Nell'esempio I abbiamo riprodotto un senario di Zanella: è un metro dattilico, di esatte 12 (4+4+4) battute più una coda di 3. Ognuno che legga la poesia, come si deve leggere la poesia, non potrà non leggerla così, quantunque la lirica moderna prescinda dallo scrivere i valori ritmici musicali. Questi tuttavia vengono trasmessi e suggeriti dalla tradizione senza la quale anche la nostra poesia diverrebbe illeggibile: ed è questa tradizione che assicura il poeta che la sua poesia echeggerà nell'animo dei lettori e ascoltatori.

Di seguito mostriamo la struttura di un ottonario del Monti: metro spondaico, strofe di otto battute (4+4). Un'altra trascrizione ne fa 16 (8+8).

Altri esempi (anapesti, spondei) seguono nei decasillabi e nei quinari, con identiche caratteristiche. Il settenario del Manzoni può venir

letto differentemente: le sue figurazioni sono leggermente più variate, la struttura ritmica non è meno regolare.

Ancora più vario è l'endecasillabo negli esempi dell'*Infinito* del Leopardi e delle terzine dantesche: libera fusione del trimetro giambico e del metro saffico, l'endecasillabo moderno è il metro italiano a struttura omogenea più ricco di risorse, più suscettibile di varietà, e di esprimere perciò tutta la gamma dei sentimenti umani.

Dagli stessi principi — identità fondamentale di tutte le metriche nello spirito della musica — si forma anche il *metro barbaro* del Carducci, che, sia pure non senza errori, che l'indagine ritmica musicale potrebbe mettervi in luce, ricrea, con mutati mezzi ma con effetto che può dirsi identico, il metro classico.

Tuttavia nella musica la successione di frasi ritmiche simmetriche è la forma più semplice: altre più complesse allineano frasi di varia lunghezza, cui nondimeno regge un equilibrio e una simmetria più nascosta. Il complesso di queste frasi forma un periodo. Questo periodo si alterna con altri, assumendo così, l'intera composizione, varie forme, dalle più antiche e semplici della Canzone, della Danza e del Rondò alle più complesse del tempo di Sonata moderna, e della forma libera nella melodia continua.

Le stesse forme, necessariamente più semplici ma in nuce le medesime, ha la poesia dal sonetto alla ballata petrarchesca, fino alle forme strofiche più moderne e libere.

Venendo a una fra le più vaghe e indefinite strofe dannunziane, quella della *Pioggia nel Pineto*, i primi versi allineano frasi di 14 e di 16 battute, il cui taglio è nettamente contrastante con quello del verso breve, il quale, con i continui capoversi, accenna evidentemente alla ripresa del respiro, con un effetto di legato che, opponendosi al ritmo, dà un vivo senso di indefinitezza e di oscillante e monotono tramestio segreto di tutta la natura.

Si noterà che a capo di ogni interpretazione ritmica noi abbiamo messo un'indicazione di movimento, che, per maggior sicurezza, abbiamo metronomizzata: soltanto, per facilitare ai non musicisti che non hanno metronomo l'intendimento della misura, abbiamo indicato il movimento semplicemente riferendolo alla lunghezza di un qualunque pendolo. Il musicista indica sempre il movimento: il poeta non ne ha bisogno, perchè le parole del testo lo suggeriscono a sufficienza. E non è chi non veda come il movimento grave o veloce, indeciso o

marziale è elemento primo anche dell'anima espressiva della poesia: la quale vive in noi con un determinato ritmo e con una determinata accelerazione di esso, senza di che tutta l'intima vita, che ne giustifica la poeticità, va perduta.

Senonchè la cosa che più a tutti rimane oscura è la musicalità della prosa. Sembra infatti che la prosa si distingua dalla poesia per la mancanza di ritmo. Ora questa mancanza equivarrebbe a una mancanza totale di anima e di potenza espressiva. Invece non solo la prosa ha un ritmo, come lo hanno tutte le cose dell'universo, ma, se ha un valore espressivo, questo ritmo si addensa in blocchi altrettanto chiari e precisi come quelli della poesia, e come essi pienamente rispondenti alle strutture ritmiche musicali. Sarà per molti una meraviglia il constatare, facendo l'esame ritmico di qualsiasi prosa d'arte, che anche la prosa è pienamente poesia e, com'essa, animata da uno spirito musicale equivalente in tutto a quello del verso. L'elemento che la distingue dalla poesia è identico all'elemento che distingue la forma musicale libera della melodia continua dell'arioso e del recitativo, del poema sinfonico, ecc., dalle forme chiuse. E se si considera che la musica va in certi periodi sempre più tendendo verso quelle, con l'intento di raggiungere una sovrana libertà di espressione (che, come sappiamo non è sempre guadagno, ma tuttavia ha le sue grandi risorse) sarà facile comprendere il motivo misterioso che rende la poesia in versi sempre meno attuale, e la prosa ricca di espressione artistica la vera poesia di molti scrittori d'oggi.

Noi rechiamo due esempi: l'inizio di un grande Discorso del Duce e un brano del *Fuoco* di D'Annunzio: prose fra le più incisive e potenti dell'ultimo secolo. Certamente esse possono leggersi, cioè essere interpretate, in due o tre maniere differenti: che tuttavia mai non si dilungheranno troppo dall'interpretazione ritmica che ne abbiamo data noi.

Le battute si seguono in blocchi ben definiti di frasi, come nel continuo periodare di un'opera o di una sinfonia. A entrambe è proprio il movimento grave, funebre nell'una, marziale ed eroico nell'altra, che le parole stesse scolpiscono. In altro modo non è possibile leggerle: in altro modo non furono pronunziate.

Ed ecco che lo schema ritmico, segnato musicalmente, rivela il più intimo mistero espressivo di queste prose, che altrimenti sembrano a tutti affidate solo alle cose che dicono. Ma mutate l'ordine di due pa-

role o la struttura di un periodo: e l'onda che giù fluisce e continua come presa nel giro di un incantamento si infrange di colpo: del terso specchio carico di luce non restano che frantumi.

Onde provare quanta potenza abbia l'elemento ritmo in queste prose solenni — che sono veri e propri canti monodici — se ne batta il semplice ritmo, secondo la precisa indicazione del movimento da noi data, con le mazze rullanti del tamburo. Chiunque ascolti, attento all'incisività dei due differenti ritmi pur così formalmente simili, intenderà subito l'argomento funebre dell'una, il martellare eroico contro il destino dell'altra.

Ma alla prosa è avvenuto da tempo immemorabile ciò che è avvenuto al Gregoriano, il quale, ritenuto senza ritmo, finì per non essere neanche più considerato vera musica. Tuttavia il ritmo preciso e incisivo rinasce nel linguaggio ogni volta che, da semplice mezzo convenzionale della vita quotidiana, risale a universale espressione dell'animo commosso. E questa è l'unica constatazione che da sola risolve il dibattuto problema se poesia sia soltanto quella in versi, e se non possa considerarsi poeta completo anche il prosatore. La differenza si riduce a una semplice opposizione di struttura esteriore.

* * *

Con ciò abbiamo parlato dell'elemento primordiale che è comune a tutta la vita in movimento: il ritmo. I Greci, che non possedevano nè lo sviluppo polifonico nè le risorse orchestrali moderne — la loro polifonia era semplice, e forse assomigliava al medioevale accompagnamento col liuto (v. Gevaert), e la loro orchestra conosceva solo i timbri dei legni e delle arpe — attribuirono al ritmo un'importanza plastica talmente fondamentale, che verso di esso si volse buona parte dell'attenzione dei loro poeti e musici.

Tuttavia esso non è che uno scheletro, e nella parola e nella musica.

Ma la parola non è musicalmente soltanto ritmo: è anche melopea. E qui si entra in terreno pressochè inesplorato.

Il poeta non scrive questa melopea del suo verso: tuttavia sarebbe falso credere che essa perciò sia un ornamento da lui non determinato. L'uso della lingua parlata da un popolo è al contrario siffatto che, date certe parole e un certo ritmo, l'intonazione generale di un'espressiva lettura ha un certo carattere melodico costante, le cui varietà non sono

che varietà di interpretazione. In altre parole il declamatore, l'attore non crea tutta la melopea delle parole: la anima, la interpreta, vi incide la personalità della sua interpretazione, ma il generale modo dell'accento e del tono è dato dalla tradizione.

Perciò, quantunque la melopea non sia scritta, è, in un certo libero modo, fissata dal poeta. Infatti è questa intonazione particolare, in cui tutti i concittadini che parlano una lingua si ritrovano, la cui mancanza rivela immediatamente lo straniero, e che è quasi impossibile a riprodurre dallo straniero. E d'altra parte ognuno sa che la difficoltà vera dell'intendere l'anima profonda della poesia e prosa straniera o antica dipende proprio dall'ardua difficoltà del riprodurre o persino anche solo rappresentarsi la vera intonazione fluida con la quale fu detta e pensata e sentita da chi è o fu della lingua, e con le parole del poeta potè veramente immedesimarsi.

Orbene, che carattere ha questa melopea? Una sorpresa sarà per i più lo scoprire, con semplice esperimento che si tratta di una melopea esattamente trascrivibile in segni musicali. Generalmente si crede che il parlato sia composto di suoni che non rientrano in alcun sistema di scala musicale, e tanto meno nel moderno temperato. È un errore: i suoni in quanto suoni sono individuabilissimi, all'esame attento, sulla tastiera di un pianoforte. Di tanto in tanto sono portati, cioè tendono al quarto di tono, ma non sono che note di transizione: in generale sono esattamente segnabili.

Se facciamo il tentativo di trascrizione, i risultati saranno singolari. No iabbiamo, negli esempi che mostriamo, trascritto una *normale* declamazione dell'*Infinito* di Giacomo Leopardi, la prosa e la poesia del D'Annunzio, e un brano del *Paradiso* già in esatte note musicali. A nostra conoscenza è la prima volta che si pubblica una lettura declamata in notazione musicale.

La notazione si crede spesso impossibile, per un'illusione derivante dal fatto che il canto musicale viene intonato in una maniera affatto diversa da quella con la quale si parla; ed è per questa ragione, che anche le nostre melopee, chi si provi a intonarla secondo il normale modo di cantare, non sembreranno neppur derivare dalla declamazione, da cui in realtà sono state tolte con esattezza scrupolosa. A ciò si aggiungono i caratteri estremamente cromatici del declamato, che nè fanno all'orecchio, abituato al modo classico d'intendere la musica, quasi una non musica.

Tuttavia approfondire questi caratteri è molto interessante. Questa melopea non è decisamente quella che si dice melodia: è un recitativo di carattere particolarmente cromatico. Altra qualità di questa melopea è di prescindere evidentemente, nel suo libero cromatismo, dalle forze gravitazionali che regolano il sistema tonale tradizionale, sviluppatosi dal '600 ad oggi. In questa loro libertà cromatica, che ignora la moderna convenzione armonica europea, e si spinge a volte fino oltre il semitono, le melopee del parlato, più antiche in fondo e spontanee di ogni sistema musicale, dimostrano in primo luogo che l'anima nostra europea è tuttavia suscettibile di emozioni quotidiane prodotte da monodie che stanno fuori del sistema armonico e tonale della tradizione musicale moderna. E mentre hanno una strana somiglianza con qualche frammento di musica cromatica greca (vedi in Romagnoli (8) p. es. l'Inno Delfico ad Apollo) ne hanno una flagrante con il cromatismo di molta musica contemporanea che appunto, rinunciando alla gravitazionalità della sensibile e del rapporto dominante-tonico, e introducendo le più audaci alterazioni cromatiche, disancora nel fatto la musica dal sistema tonale classico, avvicinandola sia ai modi greci sia addirittura alla libera politonalità. Non diciamo, per le nostre melopee, atonalità, poichè, punto per punto, battuta per battuta, esse hanno tuttavia un ambito tonale ben definito.

Ed ora passiamo all'esame artistico, e all'approfondimento di questo valore estetico della musicalità della parola, dal quale balzerà fuori la soluzione del problema estetico dei rapporti fra parola e musica, che andiamo tentando. A tal fine terremo una via affatto inusata.

Se proviamo a cantarci queste melopee da sole, senza l'ausilio della parola da cui emergono, non v'ha dubbio che esse sono per sè dotate di estrema monotonia e ben poco espressive. Il loro procedere è quasi sempre per semitoni: il loro ambito è molto ristretto, almeno per le singole frasi, 2, 3 gradi al massimo: muta invece a volte assai fra frase e frase, e con ciò marca spesso il differente piano sentimentale in cui trapassa.

Tuttavia non si può negare che, pur nella sua elementare espressività, la melopea accompagna costantemente il pathos della parola. Sarà però facile domandarsi se veramente la parola sia dotata, oltre la convenzione del significato vocabolaristico, soltanto di elementi espressivi così poveri, come quelli che abbiamo visto.

Per rispondere a questo quesito, non si deve dimenticare che la melodia ritmica, che noi abbiamo potuto estrarre dalla parola declamata, è, come vedremo subito, ben lontana dall'esaurire la musicalità delle parole.

Se poi passiamo a una considerazione puramente musicale, è a tutti chiaro che, eccettuato il melodismo spinto dei più grandi creatori italiani del bel canto, non v'è melodia che, presa nella sua nudità, e avulsa dal complesso armonico e polifonico nel quale si trova, riesca a dire ancora qualche cosa all'animo dell'ascoltatore. Le più grandi cose diventano quasi nulla, se ridotte al loro puro schema melodico.

Ora anche la parola, contrariamente alle prime apparenze, ha anch'essa uno spazio e uno sfondo, simile allo spazio armonico e polifonico della musica più complessa. Questo spazio è l'articolazione consonantica. Essa, pur senza costituire un'armonia, è un corpo risuonante nei più diversi modi, e corrisponde esattamente a quello che in musica sono i diversi timbri strumentali, timbri questa volta umani, che la voce umana ha il vantaggio di potere alternare e piegare con una rapidità che la musica orchestrale più complessa non conosce: e alla cui varietà la musica supplisce con le continue articolazioni dell'armonia (9).

A tutti è noto che un *pa ripetuto* imita la tromba, che un *vu* tenuto imita l'arco, e un *fi*, un *pi* egualmente tenuti imitano i legni: il *dan* è la campana, il *zu* e il *tum* è una percussione, il *tin tin* dantesco è un triangolo o un campanello: e così via. In possesso di queste risorse in continuo movimento la parola infonde alla sua melopea tutta la gamma possibile degli elementari sentimenti umani.

Di qui si può prendere la mossa per scoprire la profonda essenza estetica della musica rispetto alla parola.

Fedeli a quel che abbiamo detto, abbiamo voluto punto per punto seguire con estrema scrupolosità il libero spiegarsi delle ali della musica dalla nuda melopea della parola, per cogliere la parola e la musica nel punto esatto del loro dicotomizzarsi, dal quale ognuno si avvia per cammini unicamente suoi. Abbiamo voluto cioè studiare come, sui pochi elementi che abbiamo raccolti, isolati e avulsi dalla parola, e restando tuttavia ad essi aggiogata, la musica prenda corpo e dispone, prima ancora di spiccare il volo, libera pei cieli del suo proprio infinito. Costretta ad aggirarsi nell'àmbito, che già è quello in cui la parola si muove, eppur privata della parola, che cosa può la musica

— ci siamo domandati — mettendo in opera la ricchezza di tutti i suoi mezzi armonici e strumentali? In breve, noi abbiamo staccato la melopea ritmica dalla parola che le serviva di base, con ciò privandola degli elementi non solo logici ma anche musicali strettamente propri al linguaggio e irriproducibili con altro mezzo musicale: e l'abbiamo ceduta alla musica affinchè essa riempisse e rivestisse quest'orbato elemento di tutte le risorse armoniche strumentali di cui essa sola dispone. Già il canto generalmente si attiene, almeno nelle composizioni classiche, al ritmo della parola, e, pur liberando la melodia nel modo più indefinito, talvolta, se ben si guarda, torna ad echeggiarne la cadenza. Ora noi abbiamo voluto proprio mettere in opera tutte le forze espressive della musica, prima di questa sua liberazione suprema. Il risultato può dirci *che cosa veramente significa la musica, e che cosa la parola.* Cioè, senza più i soliti termini vaghi dell'estetica, che in questo campo da Wagner in poi non ha fatto un passo, che cos'è veramente la musica e che cosa la parola.

Poichè ciò sgorga come un corollario dalle composizioni sperimentali che presentiamo, basteranno poche parole per mettere a punto la questione.

Il non musicista, che non può leggere i grafici che presentiamo, farà presto a rendersi conto della questione, facendoseli suonare su un pianoforte da un musicista. Il musicista trarrà, dalla lettura delle partiture, i più interessanti insegnamenti e le più inattese osservazioni.

Abbiamo dunque preso le melopee ricavate da una buona, ma interamente normale ed equilibrata declamazione dell'*Infinito* di Giacomo Leopardi, della *Pioggia nel Pineto* del d'Annunzio, e delle prime tre terzine del *Paradiso* di Dante: e, separatele dagli altri elementi espressivi a cui si collegavano, cioè dai suoini consonantici-vocalici delle parole, abbiamo sostituito a questi il linguaggio dei suoni, procurando di restare fino a un certo punto fedeli — come fa il buon musicista — ai significati espressivo-sonori di quelli, secondo i principi di somiglianza timbrica sopraesposti.

Cominciamo dall'*Infinito*, che presentiamo senz'altro in partitura d'orchestra. Anche l'esecuzione al pianoforte può dir molto: tuttavia, per ragioni timbriche, siamo d'avviso che solo l'esecuzione orchestrale può rendere in pieno il vago fascino di questo piccolo momento musicale.

Piccolo, ma, a nostro avviso, ricco già di un'anima e di significati profondi, che toccano personalmente lo spirito dell'ascoltatore, fino o portarlo subito, attraverso la leggera indecisione e vaghezza ritmica e armonica dei suoni, in uno stato interiore molto simile a quello che nel verso del poeta ascende assolutamente verso il sublime. Osiamo dire, che ove alla musica fosse data più ampia libertà melodica, non lontana sarebbe la piena della profonda emozione metafisica leopardiana.

Il brano, lènto, sognante, chiuso in forme ritmiche e fraseologiche ben definite, alla cui melopea nulla di essenziale è stato aggiunto, si inizia con un ritmico movimento dei corpi su un pizzicato dei violoncelli, che riproduce l'angoscia accorata delle parole: segue l'altra mezza frase ripresa dai legni, che riproducono il suono secco del verso della *siepe*: chiudono il breve periodo i corni chiusi soli sulle cupe armonie dei fagotti come in un singhiozzo: chiaro e forte riprende poi d'improvviso il respiro, (*ma sedendo e mirando*), finchè gli *spazi sovrumani* perduti in una vaga melodia vengon marcati piano dall'arcanità degli ottoni e delle arpe, e sopratutto dal colpo di tam tam: e lentamente tutto si riaddorme nel sempre più spaziato contrarsi dell'orchestra a singoli legni, archi in sordina, e armonici di arpe: poi in un pieno che giù s'inarca e spegne tutta l'orchestra a poco a poco s'ingolfa e tace.

Caratteristiche coloristiche spiccatissime ha la lievissima armonizzazione e orchestrazione dei primi versi della *Pioggia nel Pineto*, come ognuno può vedere, eminentemente musicali.

Per organo solo e arco invece sembra concepito il preludio del *Paradiso*: se negli altri il cromatismo melodico esigeva una varietà di armonizzazione cromatica, qui esige una giustificazione quasi rigorosamente diatonica: chè il cromatico tende al vago, all'analitico, al parlato appunto, come ne è testimonianza tanta musica contemporanea che con la sua analiticità e articolazione armonica estrema, sembra a volte voler piuttosto esser parola che musica. Ma qui siamo nel pieno, nel religioso, nel solenne, tuttavia medioevale: cioè nel diatonico, tuttavia non legato ai canoni armonici posteriori.

* * *

L'aver condotto a questo punto l'indagine, ci permette di cogliere nella sua immediatezza il punto cruciale della questione: cioè il dicotomizzarsi della parola e della musica nel suo atto nascente.

Senza dubbio queste anatomie andrebbero moltiplicate onde trarne tutto il partito possibile. Ma già questi pochi esperimenti ci mettono nella condizione di tracciare nelle grandi linee l'essenza delle due arti sorelle, con una sicurezza e precisione che è fin qui stata negata al semplice ragionamento.

Si astragga per un momento dalle parole e dai significati letterari su cui le musiche che presentiamo sono state costruite. Da un lato è rimasta la parola letteraria, — cui la musica ha qui tolto ogni suo elemento sonoro — nella sua nudità afona e puramente significante, con tutto il suo mondo di oggetti: la notte, la quiete, i mondi, la siepe, il finito e l'infinito, la gloria di Dio che piove per l'universo, i pii, le tamerici, i mirti stillanti pioggia. Tutto un mondo di corposi ed empirici oggetti e di logici concetti che alla lettura più muta, affrettata e inartistica ci risultano contenuti in quelle parole le quali, al solo pronunziarle, li evocano.

Dall'altro inizia il suo libero cammino la musica, dimenticando la parola da cui nacque, e legata ad essa ormai solo per la melopea che la copriva col suo tenue pathos, anzi da essa emanava quale profumo sottile, ed ora è divenuta, per così dire, soggetto puramente musicale, intorno a cui, approfondendo e suscitando tutte le sue armonie, timbri e gamme la musica liberamente inizia il suo lavoro espressivo, in attesa che anche la melodia definitivamente si liberi dall'infantile balbettamento del declamato per volare nei campi aperti del vero canto. Si esperimenti un'esecuzione, ricca di virtù ed espressione interpretativa, di queste musiche, e si prescinda totalmente coll'animo dalle poesie e dal loro stesso titolo e contenuto generale; meglio ancora, se ne sperimenti l'effetto su chi non ne sa l'origine. Poichè l'avvicinamento della musica alla parola è qui ancora — almeno materialmente — il massimo possibile, le differenze assolute riveleranno anche in maniera indiscutibile l'essenza fondamentale dell'una e dell'altra: essenza, che, ripetiamo, tuttora non è chiara al mondo attuale.

Da un lato, leggendo queste liriche ispirate, ci si apre davanti agli occhi tutto un mondo di oggetti, di situazioni cosmiche e di stati

d'animo o di concetti, dietro ai quali la piccola parola, che in noi li produce, sembra persino naufragare e scomparire, come l'animo del Leopardi nel mare dell'infinito.

Dall'altro la musica che, presa nella sua purità, è (quantunque qui non si tratti che di esperimenti forzati in schemi) molto armoniosa, assai bella ed espressiva. Tuttavia chi la senta senza sapere del testo, non potrà dire di riconoscervi alcun oggetto, alcune di quelle precise visioni cosmiche, nè di quei concetti sublimi che le liriche evocavano colla maggiore spontaneità. Persino i sentimenti — che volgarmente si dice che siano l'oggetto dell'espressione musicale — risulteranno alquanto indeterminati e incerti: data la relativa affinità sentimentale di queste liriche, c'è caso che l'ascoltatore creda attribuire senz'altro all'una la musica che è stata tratta dall'altra. Indubbiamente, anche per i sentimenti come tali, le parole risultano mezzi molto più appropriati per indicarli e rappresentarli con precisione all'animo del lettore. La tenerezza del Leopardi per il suo colle, lo smarrimento che egli prova di fronte al duplice infinito dello spazio e del tempo; le sensazioni squisite del poeta nel pineto; l'assoluta vertigine cosmica di Dante di fronte alla maestà di Colui che tutto muove e che egli annunzia alle genti con gli occhi abbagliati di stupore: tutto ciò nella musica non è contenuto se non sotto forma di vaghe tendenze generali, che l'ignaro non saprebbe se attribuire a questo o a quel movente, a questo o a quel sentimento preciso, pur riconoscendo nella musica leopardiana una vaga accoratezza seguita da scoppi di passione dolorosa e da certi momenti di sospensione nel vuoto; in quella dannunziana un gesticolante rapido e trepido sussurro; nella dantesca una ieratica e raccolta religiosità dolce e solenne.

* * *

Indubbiamente, se il fine della musica — che, com'è noto, non può significare oggetti nello spazio — fosse quello di sifinificare quegli altri oggetti nel tempo — del senso interno, diceva Kant, e li attribuiva al tempo — che sono i sentimenti, anche per questo fine essa risulterebbe assai debole e imprecisa: e in ogni modo le parole anche in questo ufficio la vincerebbero subito e di gran lunga. Fu detto che la musica rappresenta solo il *lato dinamico* dei sentimenti, come a dire, i sentimenti, quali verbi e aggettivi senza nome e soggetto. Ma,

a parte il fatto che ciò s'intende poco, a ben misera cosa si ridurrebbe il campo d'azione e la portata della musica, se di fronte alla ricchezza di mondi delle altre arti soltanto questo essa potesse rappresentare e far rivivere a noi.

Al contrario tutto ciò che nella parola va oltre ai semplici accenni indeterminati ed elementari di stati d'animo, non è dovuto a nessuna delle espressive peculiarità della lingua: ma unicamente al significato convenzionale e al valore per così dire semeiotico che la convenzione tradizionale attribuisce a quelli ideogrammi sonori che si chiamano parole. Onde, per una memoria che può dirsi assolutamente organica, l'adulto *vede* immediatamente l'oggetto, udendo la parola che la tradizione gli riferisce.

Ma, quanto alla musica, il problema è più grave. Si è visto che quantunque sembri e si dica — per un'illusione di cui spiegheremo come sia, per così dire, trascendentale — che la musica è l'espressione sovrana dei sentimenti, quando poi si va a vedere quali sentimenti essa sia veramente capace di significare e rappresentare, si finisce nell'indeterminato e nell'incerto; e si conclude col dover confessare che, quantunque la musica susciti una folla di sentimenti, questi sono da essa significati in modo così indeterminato e soggettivo, che, all'infuori di certe categorie generalissime, non uno dei sentimenti si può individuare in lei in modo sicuro e determinato.

E allora? Che arte è essa? È un'arte inferiore e puramente ornamentale? È pura bella forma sonora e niente più, come vuole lo Hanslick?

La sublimità della liberazione interiore di cui l'animo umano è debitore alle più grandi musiche — liberazione che talvolta è più alta di quella prodotta da qualsiasi altro mezzo artistico — ci vieta di giungere ad una simile conclusione.

Chi le ascolta spassionatamente si accorge subito che esse (ignare del verbo) non pongono affatto problemi nè oggettivi nè sentimentali: esse, prese a sè, non chiedono affatto che ci si domandi che cosa significhino. Se qualcuno lo domandasse, l'autore avrebbe un mezzo spiccio per rispondere con ogni completezza: la parola.

Esse chiedono soltanto di *essere udite con intimo abbandono, seguite e vissute in tutto il loro intimo movimento e palpito*. Chi ne rivive l'intimo palpito, si sente lievemente portare in un'appassionata vita, che è molto simile al pathos espresso dal poeta, ma che tuttavia

non ha nessun collegamento necessario con gli oggetti, concetti e sentimenti particolari del poeta. Talvolta nella loro semplicità, non hanno alcuna di quelle bellezze architetturali sonore atte a interessare l'intellettiva fantasia del formalista puro, del cosidetto musicista puro. Ma, per quanto si cerchi, neppure niente posseggono che possa soddisfare a un programma. Esse non suggeriscono a rigore alcun determinato sentimento, e tuttavia son piene di sentimento: e dove non c'è sentimento o passione, c'è nobile fierezza, e c'è persino talvolta nobile freddezza e assenza di sentimento: cioè c'è in fondo una cosa sola: vita e mutevole infinito palpito vivente.

Con ciò è detto in modo oscuro che cosa è la musica: essa non è che un organismo vivente senz'altro attributo se non sonoro. E dell'organismo vivente (non, si badi, pensante) ha tutta la pienezza eventuale di vita: cioè anche tutte le passioni e tutti i sentimenti e sensazioni; tuttavia non rappresentati in sè, come vengono raffigurati e oggettivati dall'intelletto pensante e riflesso: ma solo in funzione del suo corpo vivente, e solo quali si adattano a questa vita, e solo belli in quanto momenti di questa infinita vita vivente.

Ora, non avendo un vero corpo spaziale, se non quello tenuissimo dei suoni, esteso nel tempo che è, come notò Kant, la forma del senso interno, si può dire che la musica è l'organo immediato di tutta la vita, senza i confini spaziali che la vita volta a volta si pone incorporandosi in oggetti. È cioè in fondo la vita prima dell'oggettivazione precisa, compiuta dall'intelletto: la vita che palpita in tutto il mondo preumano e preintellettuale, comune denominatore anche di tutto il mondo umano.

Per chi crede che le categorie dell'intelletto umano siano necessarie all'alta vita dello spirito, per l'intellettualista e il filosofo tradizionale cioè, la musica è la più solenne smentita di questa sua credenza e la più eccelsa prova di quello che gli eroi e santi in ogni tempo affermarono: non essere necessaria la vita dell'intelletto per giungere all'infinità di Dio. L'intelletto è una tecnica umana: ma Dio è ovunque, anche nei gigli dei campi.

Tuttavia queste parole sono oscure. E noi porteremo un paragone che risolve tutto.

Che cosa ci dicono le più semplici musiche? Esprimono tuttavia ma poi non esprimono invero nulla di determinato: *vivono*, e i sentimenti passano in esse come le onde del mare, anzi esattamente come

si alternano tenui e potenti le ombre e le luci sul commosso volto dell'uomo.

Ora la musica è questo volto. Anzi è come tutto un corpo vivente mosso dalla vita della passione. Nel volto muto, nel gesto, nella danza, specie in quella inconsapevole che è di questa perenne vita del corpo vivente, si vedono passare, in ombre e luci continue, tutte le più diverse gamme dei sentimenti: e ciò fa la sovrana vita e bellezza del corpo e del volto che lo scultore e l'artista in genere figurativo raffigurano nel gesto eterno, e la danza e lo schermo rappresentano e rivivono in tuta la dinamica della sua divina vibrazione calda di vita. Tuttavia, se quel volto, quel corpo non parla, nulla di preciso noi intendiamo in tutta quella appassionata vita vivente. Eppure chi non sa che il corpo, nel suo gesto puramente fisico, è a volte più divino di ogni filosofia? E chi, di fronte al palpito divino, sarà tanto pedante da domandare conto dei sentimenti precisi provati dalla protagonista?

Talora questi sentimenti nascono da situazioni ben precise, sentimentali e letterarie. È il caso della musica che si leva a volo dalla poesia. Talvolta invece, come nel godimento genuino della pura danza o nei più oscuri palpiti sensuali, è tutta soltanto una festa dell'essere. Nell'uno e nell'altro caso non importano affatto, a chi è spettatore di quella vita in movimento, — come a tutti è noto — i sentimenti quali siano e come siano: ma solo come essi vivono in quella vita bella. E attraverso essa — ma solo in quanto essa è fatta della sua forma — riempiono anche noi di una divina passione, di un divino ritmo che tutto si perde in quel ritmo di carne della vita vivente e bella.

Tale è esattamente la musica: a cui tuttavia manca l'ultima esteriorità, che la limiti, per noi abituati all'intelletto, in un concetto sensibile: un chiaro corpo fisico esteriore. Per il primitivo, per l'animale questa delimitazione concettuale, ordinariamente non ha luogo: esso si immedesima tanto colla vita di un bel corpo che danza che, interamente dimentico, viene trascinato fino alla follia nel suo ritmo e nel suo entusiasmo. Con il suo più indefinito corpo sonoro, la musica opera ancora più profondamente.

Tuttavia la danzatrice, il bel corpo in movimento può uscire dal suo indefinito riserbo: può pronunziarsi, ed esprimere dalla sua notte le parole che dichiarano la sua fantasia, i suoi sogni, i suoi sentimenti, il suo intimo martirio.

E allora si ha quello che solo lo schermo può riprodurre: il gesto esplicato e commentato, o, che è la stessa, la parola risuonante da tutto il movimento di una massa corporale in appassionato e indefinito movimento. Il gesto diventa allora la vita più intima della parola: la parola oggettiva i pensieri, — in forma ordinariamente monca e puramente allusiva — e tutte le membra in movimento ne vivono la vasta passione. È questa, in arte, la completezza del grande attore, che è vita umana che realizza immediatamente di persona ciò che dice.

Quella indefinita passione che viveva in esso e che noi vivevamo in lui esce dalla sua notte e prorompe in immagini, idee e concetti, che, non appena detti, divengono il corpo stesso più vasto di quel volto d'uomo: e noi vediamo quel volto e quel gesto ripercuotersi e incorporarsi in tutte le cose da lui evocate, che tutte prendono un solo palpito e una sola veste: quella del corpo vivente che davanti a noi palpita. Le inevitabili differenze di questo paragone dipendono, come vedremo meglio, dal carattere interamente aspaziale e avisivo della musica.

Ora, se ben si rifletta, la parola è già — quantunque in modo più elementare — questa musica parlante. Usata come espressione d'arte essa non è più puro concetto e ideogramma: è insieme ritmo, melopea, gamma di timbri sonori: e accompagna i concetti che esprime con la musica costante della sua onda vocale, che, come abbiamo visto, è ben viva e continuamente espressiva.

Ciò spiega tutto il mistero della lingua, e tutte le sue intime affinità colla musica: nonchè l'eterno bisogno che ha la parola di allargarsi in musica e la musica di riappoggiarsi alla parola o all'immagine, per potere — come potrebbe dirsi — veramente *parlare*.

GIULIO COGNI

(*Continua*).

---

(1) E. HANSLICK: *Von Musikalisch-Schönen* . Trad. it. « Del bello nella Musica », trad. da L. TORCHI - G. Ricordi e C., ed. . Milano.

(2) Inutile avvertire che questa teoria si trova principalmente esplicata nel volume *Oper und Drama* e nel magnifico saggio *Beethoven.* Di entrambi esistono traduzioni italiane: noi abbiamo presente quella del primo ad opera del Torchi, purtroppo carica di inesattezze e orribile periodare.

(3) *La parola e la musica nel pensiero di R. Wagner,* in pubblicazione nel « Giornale Critico della Filosofia Italiana ».

(4) HANSLICK, *op. cit.*

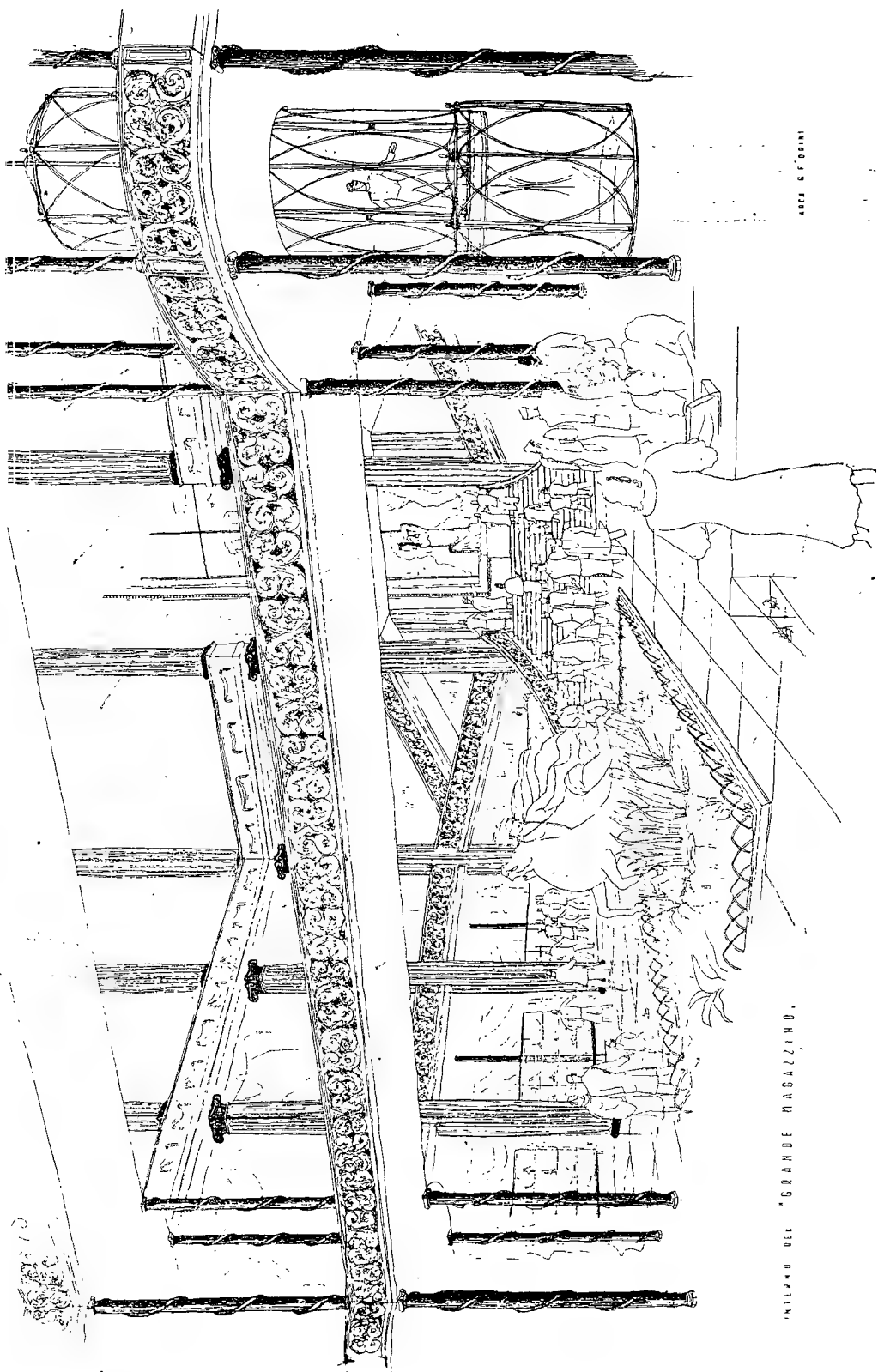
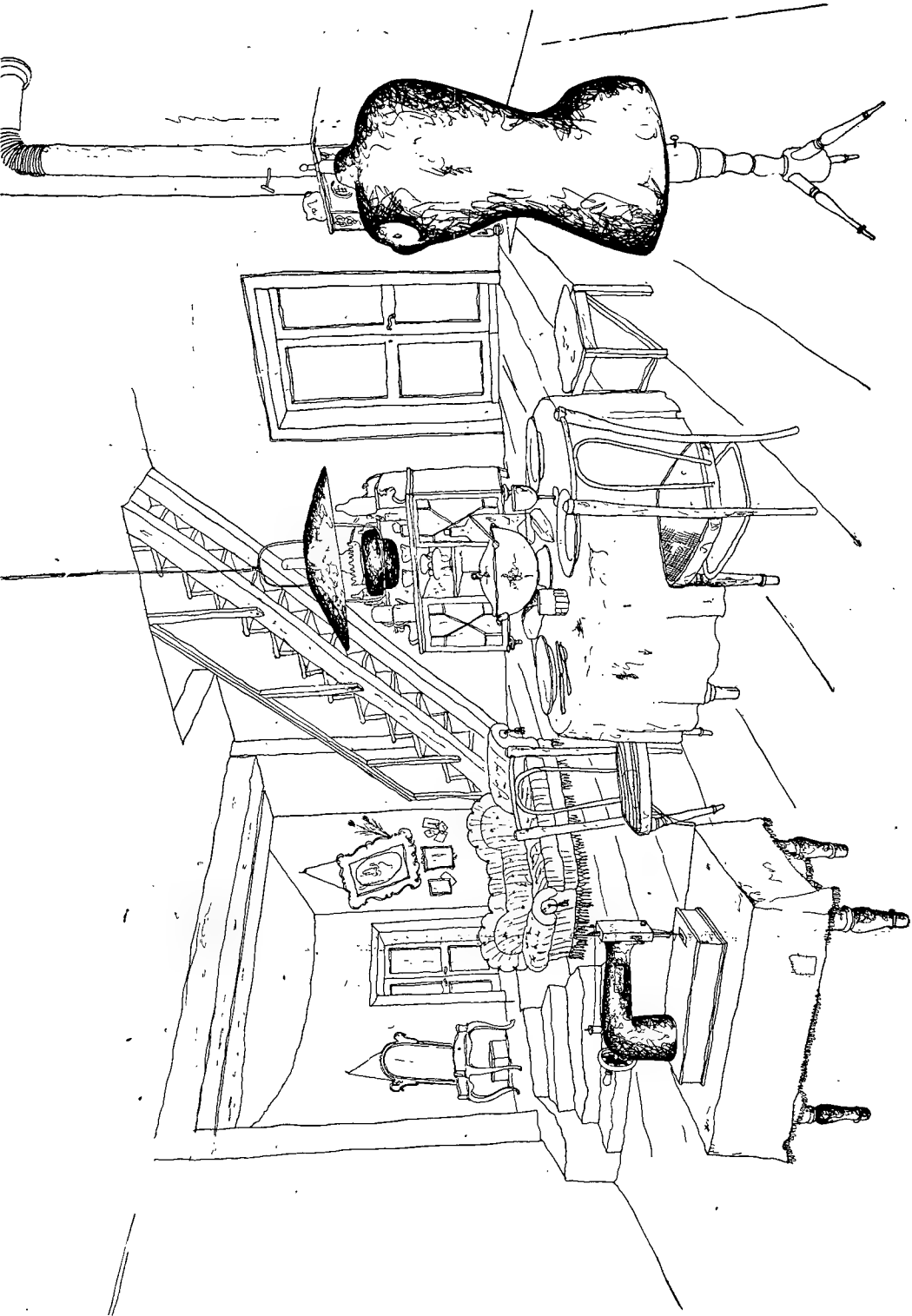
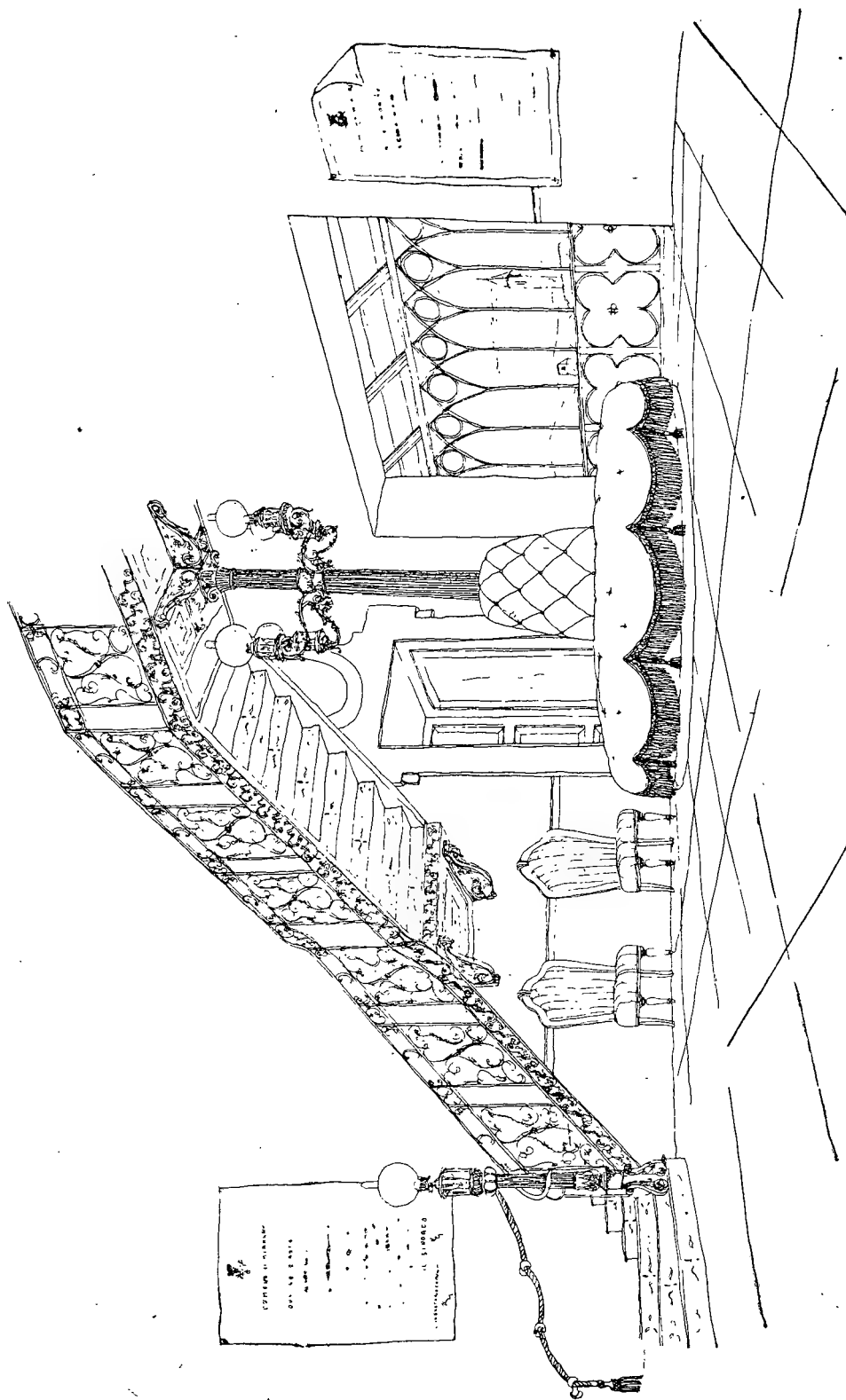
(5) Un saggio molto buono in proposito è quello di FRANCESCO FLORA: *Metrica verbale e ritmo musicale* in « Rassegna Musicale » n. 8, 9, 10 - 1928. Per un buon trattato di forma musicale si consulti: G. BAS: *Trattato di Forma Musicale* », voll. 6 - Ricordi, Milano, 1933.

Per questo, come per molti altri punti da noi toccati, buone osservazioni nel volume di A. PARENTE: *La Musica e le Arti;* Laterza, Bari, 1936, che è opera pregevole sotto ogni aspetto. Tuttavia si tratta propriamente di una pura trasposizione nel piano dell'estetica musicale della dottrina crociana: ciò costituisce il suo pregio (è in fondo il primo studio seriamente filosofico moderno sulla musica che si abbia in Italia) ma anche il suo limite. Secondo noi infatti la musica e le altre arti hanno profondità che l'estetica crociana e le distinzioni crociane non sono atte a risolvere interamente. Ottimo invece, sotto moltissimi aspetti, e filosoficamente completo il volume ispirato di F. TORREFRANCA: *La vita musicale dello spirito,* Torino, Bocca, 1910.

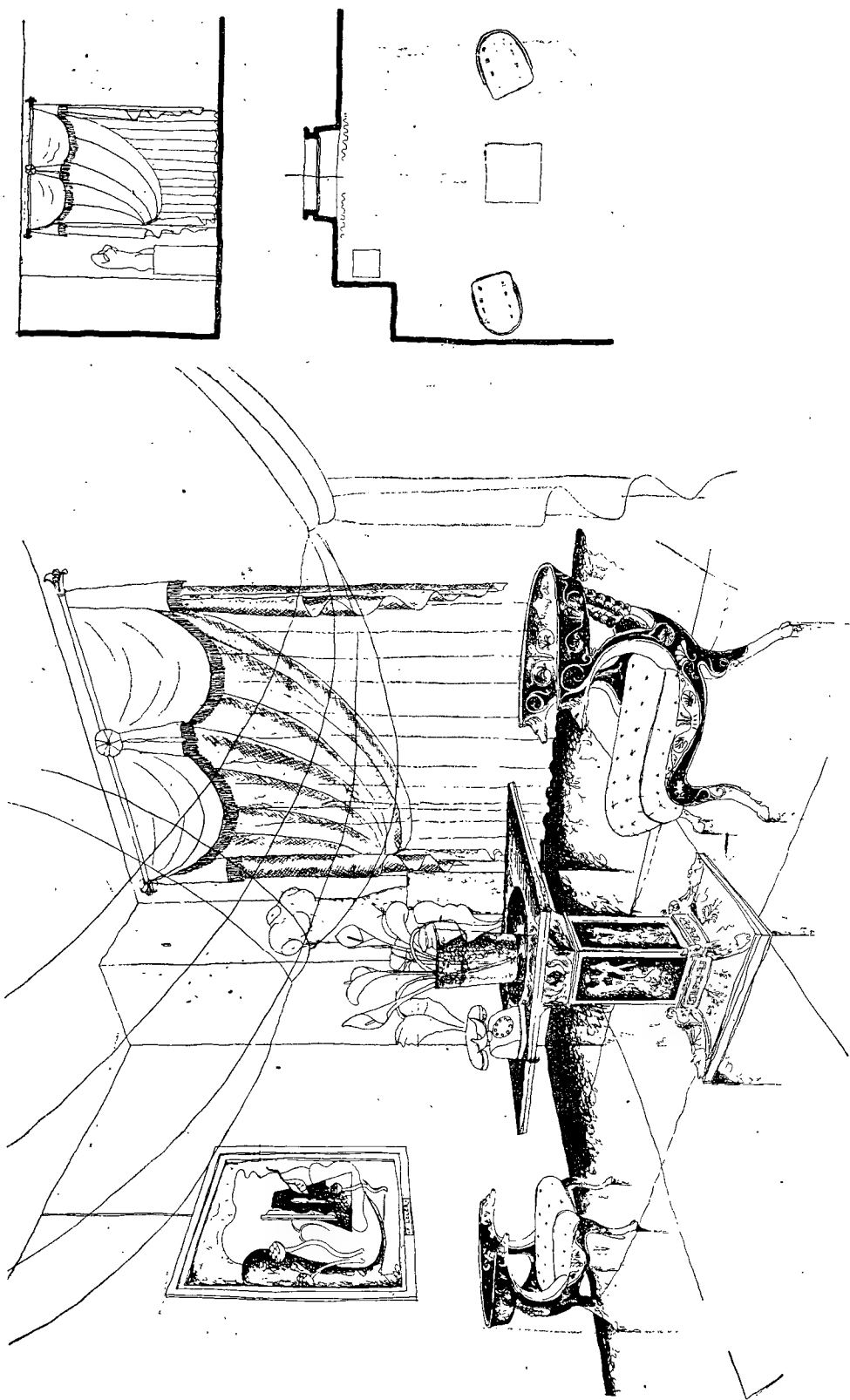
(6) A. ROSSBACH und R. WESTPHAL: *Metrik der Griechen im Vereine mit den übrigen musischen Künsten* - 2ª ediz., Leipzig, Teubner 1868 - 2 voll. — FR. AUG. GEVAERT: *Histoire et Théorie de la Musique de l'antiquité* - I Gand, 1875. — H. SCHMIDT: *Die Künstformen der griechischen Poesie und ihre Bedeutung* - 4 voll. 1868-72. — E. ROMAGNOLI: *Nel regno d'Orfeo* - Zanichelli, Bologna, 1921. Quest'ultimo è una raccolta di ottimi studi, atti già di per sè a dare una chiara visione d'insieme non scevra di genialità sui problemi qui accennati.

(7) ROSSBACH-WESTPHAL, *op. cit.*, vol. 2° - I Capit. - Einleitung.

(8) Più che all'*op. cit.* ci riferiamo alla serie di studi del Romagnoli sulla musica greca pubblicati in« Musica d'oggi » negli anni 1922-23-24, e seguitamente allo scritto: *I frammenti dell'antica musica greca*: *II* (*i due inni Delfici ad Apollo*).

(9) Qui tornerebbe opportuno richiamare il valore del tempo come essenza metafisica del mondo nella filosofia di Heidegger. (V. i suoi volumi: *Sein und Zeit,* Halle 1928, e *Vom Wesen des Grundes,* Halle 1929).

Arch. FIORINI - *Dal film « Grandi Magazzini »*

Arch. FIORINI - *Dal film « Il fu Mattia Pascal »*

Arch. FIORINI - *Dal film « Il fu Mattia Pascal »*

TAVOLA VIII

Arch. FIORINI - *Dal film « Questa sera alle undici »*

Scenografia cinematografica

In ogni scenografia cinematografica è evidente l'esistenza di due fattori che la determinano:

Il « fattore inventivo » ed il « fattore riproduzione del vero ».

Dalla maggiore o minore predominanza dell'uno sull'altro, le scenografie vengono comunemente definite: « scenografie fantasiose » oppure « scenografie realistiche ».

L'eccesso della prima forma conduce al genere « *Principessa Tarakanova* » ed a quel tipo che, per essere assai amato ad Hollivood, chiameremo per convenzione scenografia « tipo Americano ». L'eccesso della seconda al « tipo Francese ».

Questo, per così dire, « tipo Americano » è di solito molto desiderato dagli operatori che, avendo per unico punto di vista il risultato fotografico, amano lo stile largo, il colore chiarissimo e gessoso, adatto per gli effetti di luce, la composizione indipendente dalla logica, ma trovata esclusivamente per l'obiettivo.

A me è avvenuto di essere stato vivamente invitato dall'operatore, appoggiato dal regista, a tamponare con un colore quasi bianco una scenografia che, per dover legare con esterni girati dal vero, aveva un carattere piuttosto realistico.

Risultato: la fotografia è stata molto lodata e la scenografia biasimata.

Ho scritto questo mio insuccesso nel capitolo delle esperienze ed ammaestramenti e la seconda volta che mi sono trovato di fronte ad un caso simile mi sono opposto nel modo più energico.

Questo tipo di scenografia gessosa ha avuto ed ha tuttora un certo fascino su molti architetti e devo confessare che anche a me ha molto interessato. L'estrema libertà di composizione, l'arredamento a base di grandi divani « capitonné », di sapienti drappeggi di raso lucido, di interessanti frammenti di scavo, rendono facili soluzioni surrealiste.

Centro Sperimentale di Cinematografia
BIBLIOTECA

Un tipo di moderna architettura che fiorisce sulle rovine del gusto creato dal secondo Impero francese.

L'idea dell'appartamento di Charles de Beistegui aux Champs-Elysées realizzato nel 1931 a Parigi da Le Corbusier, acciuffata dall'americano Cedric Gibbons e traslocata nel cinematografo di Holliwood.

E di lì, moltiplicata, complicata, fasto di « *Vogne* », di « *Harper Bazar* », di « *Vanity Fair* » è entrata nella vita, nel cosidetto gusto raffinato ufficiale, ha riempito i negozi degli arredatori e le case eleganti.

Si è creduto, in un certo momento, di aver trovato lo « stile delle scene del cinematografo » e se ne è fatto un uso così a sproposito che quando è venuto il caso di applicarla a proposito, è stata giudicata inaccettabile.

Il tipo di scenografia che, per convenzione, abbiamo chiamato francese, è evidentemente basato sul concetto di non disturbare, di non distrarre mai l'azione che è considerata la base, il nocciolo del film.

Essa eccelle quando non si nota e si limita a creare l'atmosfera necessaria.

È la più modesta delle scenografie poichè si propone soltanto di copiare il vero: il vero nelle masse, il vero nelle forme, il vero nel colore.

Sembra che si giustifichi continuamente esclamando: « Ma il vero è così! ».

L'invenzione, come abbiamo detto, non c'entra.

Questo tipo di scenografia ha il vantaggio di essere molto omogenea con tutto lo stile del cinematografo che, basato sulla fotografia, ha, evidentemente, un'epidermide realistica. Esente da esperimenti, esente da arditezze, non è possibile con essa di rovinare un film poichè è già risolta nel suo concetto di base. Naturalmente tende a costare poco.

Se questo dovesse essere in definitiva il lavoro dello scenografo cinematografico, ridotto molto spesso a quello di un semplice copista, esso resterebbe quasi sempre al di là del confine delle vere opere d'arte poichè fantasia ed invenzione costituiscono quel « quid » che differenzia il lavoro dell'artista da quello dell'artigiano.

E mi pare che non vi sia dubbio che la scenografia cinematografica debba essere l'opera di un artista.

I Francesi hanno prodotto dei buoni film con scenografie spesso semplicemente riproduttive del vero, prive d'invenzione, ma questa scenografia semplicista, neutra ed economica (obbligata di solito dal fortissimo costo delle costruzioni in Francia) ha il valore dello sfondo ac-

cennato con la semplice linea di certe illustrazioni dell'800, dove invece le figure di primo piano sono definite in tutti i dettagli perchè disegnate a pieno effetto.

E ciò può essere piacevole e piccante.

Ma ci sono anche le litografie di Gavarni, disegni sodi, completi di chiaro-scuro in tutti i piani prospettici e che nella sua epoca nessuna ha battuto.

E così vi sono dei film dove l'architettura si può tirare da parte, ma ve ne sono di quelli dove dice una parola pari a quella degli attori di primo piano.

E allora?

E allora quando è venuto il momento che l'architettura deve sostenere il suo ruolo possente, il film cade perchè una piatta riproduzione del vero non è mai interessante.

Spesso, se il vero è interessante, è noto. Manca così il primo fattore dell'interesse che è la sorpresa.

Quando ci immaginiamo il vero, lo vediamo più bello di quello che è, poichè, elaborato inconsciamente dalla nostra fantasia, sale dal piano nel quale effettivamente si trova, ad una sfera ideale superiore.

Quindi la fotografia della realtà è sempre una disillusione.

Il vero cinematografico è la realtà elaborata della fantasia, cioè sommata di questo « quid » che è funzione della sensibilità dell'artista.

È questo vero irreale che lo scenografo deve disegnare e poi costruire affinchè la fotografia, che riproduce materialmente, possa diventare opera d'arte.

Procedimento simile a quello della pittura, ma che richiede un maggior numero di fasi.

Il pittore davanti al paesaggio. Esso è proiettato con esattezza sulla retina, ma, inconsciamente trasformato dallo spirito, viene fissato sulla tela con quelle deformazioni, con quell'anilisi di colore, con quella penetrazione che fanno del quadro un'opera d'arte.

Così lo scenografo cinematografico trasformerà il vero in una visione più sugosa di sensazioni e la esprimerà con un grafico che renderà possibile la realizzazione di questo grosso plastico colorato che è la scena. La fotografia nulla può aggiungere di sostanziale.

L'uomo della strada osserva il quadro, vede la scena sullo schermo e non rileva quali siano le differenze tra la realtà e la irrealtà, ma sente che l'immagine è più potente del vero e perciò l'interessa.

Le esperienze in materia di scenografia alle quali ho accennato, esperienze che ho seguito e che io stesso ho avuto il campo di compiere, mi hanno spesso portato a meditare su quali basi debba essere impostata la scenografia cinematografica affinchè, esente dai difetti di quella del così detto « tipo Americano » e del così detto « tipo francese » possa rispettivamente uscire dai vincoli di una superficiale questione di moda e di eleganza e di una troppo facile soluzione, per entrare in una via sostanziale e duratura. Non una via a fondo chiuso, ma un cammino suscettibile di essere percorso con successive visioni di costante progresso.

Penso che oggi possiamo cominciare a giudicare con una certa serenità il problema.

Mi pare anzitutto che il « fattore inventivo » costituisca il primo requisito delle scenografie cinematografiche, ma che inteso alla maniera delle scenografie così dette « tipo americano » sia troppo grossolanamente ed evidentemente espresso.

Ora, come un artista raffinato vede in una ristrettissima gamma di colori assai più toni di quello che un uomo qualunque distingua in tutto lo spettro, cosí io ritengo che il « fattore inventivo » limitato ad una gamma di possibilità assai ristretta non debba per questo risultare meno ricco di effetti. È l'architetto che deve renderli manifesti. Essi saranno più delicati, più raffinati, meno vistosi e meno pretenziosi.

Tutta quest'epidermide biaccosa io l'abolirei di massima insieme con i « capitonnages » e le sedie da giardino smaltate di bianco.

Bagaglio che sa terribilmente di « Maison de beauté ».

Nessuna manifestazione d'arte è più legata all'invenzione della scenografia.

Antonio Basoli nel 1810 chiamava « *invenzioni* » le sue scenografie e chiamava pure « *invenzione* » il suo alfabeto pittorico meraviglia di scenografia surrealista.

Appunto, perchè in ogni tempo la scenografia è stata *invenzione, fantasia, sogno.*

Essa è un sogno.

Nasce nel cielo e per fili invisibili tiene il cuore degli uomini.

Questa è la definizione più esatta: *La scenografia è sogno,* come il sogno essa è irreale, ma con una parvenza di realtà perchè è tutta composta di elementi reali.

Così io penso debba essere la scenografia cinematografica di oggi: una sapiente costruzione di pura fantasia contenuta in una superficie del più assoluto verismo.

Io vorrei che gli scenografi italiani meditassero su questo concetto, frutto di tutte le esperienze condotte fino ad oggi, perchè sono convinto che da tale idea continuamente perfezionata da nuovi risultati sempre migliori, nascerà una nuova scenografia definitiva: *la scenografia cinematografica italiana*. Scenografia sostanziale e vivente. Esente da effimere stranezze eleganti, ma come il carattere del nostro popolo, sana e duratura per il suo giusto indirizzo.

Essa vivrà in una sostanziale atmosfera surrealista, che verrà da sè, non ricercata, quasi occulta, nata appunto dal connubio di questo organismo irreale con una epidermide del tutto terrena.

* * *

Quali « desiderata » può oggi formulare uno scenografo cinematografico perchè il suo lavoro possa migliorare nella qualità?

Anzitutto più tempo per la compilazione dei progetti delle scene. Sorpassata la prima fase della concezione, occorre redigere dei precisi disegni in scala, per lo meno in rapporto di 1:50. Sono alzate e planimetrie.

Ma ciò che è più gravoso, disegni di particolari che è opportuno rappresentare nel rapporto di 1:20 e spesso di 1:10. È dallo studio più o meno completo di questi che dipenderà la qualità delle scenografie.

È buona norma prepararli tutti prima di iniziare le costruzioni, sia per ragioni di preventivo, sia perchè, durante la lavorazione del film l'architetto sarà completamente preso per seguire le costruzioni e per l'arredamento delle scene, e non avrà quindi la possibilità materiale di fare disegni che richiedono calma e tranquillità di spirito. Inoltre questi disegni sono richiesti tutti immediatamente all'inizio della lavorazione perchè i vari reparti (falegnami, stuccatori, tappezzieri, ecc. ecc.) iniziano in blocco, fuori opera, la costruzione di tutte le scene del film.

Inevitabili modifiche e tagli dovute a ragioni di preventivo o di piano di lavorazione in rapporto ai teatri disponibili, rendono il lavoro indefinito in alcune sue parti all'ultimo momento, così che, fra particolari mancanti e rappezzi, la scenografia scende di molti gradini nella scala della sua qualità.

Una più lunga preparazione del film, con teatri ben fissati in anticipo, sono il solo possibile rimedio a questo inconveniente.

Inoltre uno scenografo può desiderare, nell'interesse del suo lavoro una maggiore autorità durante la preparazione del film, anzi, per precisare meglio, durante l'elaborazione della sceneggiatura. Mi esprimo meglio:

Molti film, considerati di una categoria secondaria nei riguardi del costo di produzione, comportano invece molte scene, perchè il soggettista non tiene conto (non avendone l'idea) del costo delle scenografie. Ma il lavoro del soggettista è « tabù », la cifra che il direttore di produzione ha stanziata nel suo preventivo nella voce costruzione ed arredamento indiscutibile... Ed allora?

Ne scapita la *qualità* delle scene, che invece si sarebbero potute benissimo ridurre di numero in sede di sceneggiatura mantenendo gli stessi dialoghi.

Mettere in tempo a contatto l'architetto con lo sceneggiatore, insieme con il direttore di produzione, vorrebbe dire ovviare a tali inconvenienti.

E dal punto di vista tecnico che cosa può desiderare lo scenografo che gli venga messo a disposizione dagli stabilimenti di produzione?

Alcune cose possibili ed altre, per ora, impossibili.

Fra le cose possibili io direi senz'altro e come prima, un molto maggiore impiego, di quello che ora non si faccia, di ornati, cornici ed elementi architettonici in genere, in gesso piuttosto che in legno. Il senso di falso di gran parte delle costruzioni cinematografiche è dovuto per tre quarti all'impiego di cornici ed elementi architettonici di legno. Essi dovrebbero essere limitati a tutto ciò che è di legno anche nella realtà.

Affascinati da ragioni forse più di rapidità che di reale economia, il legno è usato correntemente ed il gesso eccezionalmente, cosicchè in via normale per adattare una cornice di legno ad una superficie curva, s'intacca trasversalmente con molti tagli al fine di renderla flessibile, con un risultato veramente non buono.

Altro desiderata possibile è di ridurre un poco quest'impiego della « carpilite » in certi tipi di costruzioni esterne incalciate.

Io penso che l'uso delle scene incalciate costituisca una delle più interessanti conquiste in materia di scenotecnica.

Questa materia vera, porosa, plastica, che mantiene la traccia dello strumento che l'ha lavorata, è veramente l'ideale per raggiungere quel

verismo di superficie che più che mai oggi interessa. E quando è il caso di applicarla, ogni scenografo coscenzioso, a causa del costo alquanto notevole, lotta perchè gli venga concessa.

Tutto ciò è perfetto quando la incalciatura è eseguita, come si faceva una volta, su tela iuta tesa su di un'armatura di legno. Ma con l'introduzione di materiali da intonarsi come la carpilite, materiali di una assoluta geometricità, l'intonaco perde il suo fascino che è dovuto essenzialmente alla natura della materia: la plasticità. Così molte realizzazioni acquistano un carattere diverso dal progetto.

Ogni scenografo non ama di essere in conflitto con l'operatore, specialmente poi quando l'operatore ha ragione. Così lo scenografo, sapendo benissimo che le scene troppo alte costituiscono un grosso imbarazzo all'illuminazione, perchè gli attori vengono colpiti dalla luce a piombo, così quando egli progetta le scene con il suo bravo angolatore alla mano, calcola, sulle possibili inquadrature, l'altezza giusta delle pareti, proprio quanto occorra per non sforare.

Per tale ragione ogni scenografo vorrebbe avere a disposizione per le costruzioni telai varianti d'altezza di 50 in 50 cm. a partire da due metri e cinquanta.

Quando saranno aboliti i ponti-luci di legno e le lampade, sospese a catene o cavi d'acciaio, saranno manovrabili dall'esterno delle scene (desiderio ahimè per ora non realizzabile), si sarà raggiunto veramente un grande progresso. Solo allora i pavimenti lucidi saranno veramente brillanti perchè il traffico degli elettricisti sulla scena è purtroppo indispensabile, ma veramente nefasto. E appunto per ovviare a tale inconveniente del pavimento a lucido, che non è mai lucido, sarei molto felice se si potesse arrivare alla risoluzione del non facile problema di un pavimento estremamente brillante, smontabile, costituito da una materia dura e leggera e che si possa pulire come il marmo. Il problema è complicato dall'esigenza di un dispositivo per tenere in piedi i telai senza intaccare il pavimento, dispositivo complicato ancora dal fatto che spesso i telai non sono combinati tra loro ad angolo retto.

Ma niente d'impossibile! Purtroppo nessuno fin'ora ha considerato la grande portata di questo apparentemente insignificante problema che vidi una volta affrontato dal Cav. Lombardozzi e poi abbandonato.

Credo che non vi sia scenografo cinematografico che non abbia meditato sulle grandi possibilità potenziali del reparto miniatura. Dico pos-

sibilità potenziali perchè i trucchi di oggi sono identici a quelli dei primi film.

C'è molta strada da percorrere!

Ho sotto gli occhi un vecchio libro, stampato nel 1921 per cura della libreria Hachette: « Le Cinéma ». Nel capitolo sui trucchi non v'è nulla di meno di quello che oggi si conosce e si mette normalmente in pratica. Indubbiamente si è conseguito un progresso notevolissimo sulla qualità delle realizzazioni, ma i procedimenti non hanno variato per nulla.

Senza dubbio oggi c'è meno occasione perchè, all'inizio, il cinematografo era quasi una magia e certi effetti mirabolanti da grosso giuoco di bussolotto erano ricercati. Credo che addirittura vi fossero dei film dove il soggetto era la scusa per trucchi sbalorditivi.

Oggi non interesserebbero più.

Ma il trucco in un altro genere è cosa essenziale per molti film, e poichè i mezzi sono sempre rimasti gli stessi, ma le esigenze infinite, io credo ad esempio che se si presentasse l'occasione di far vedere un paracadutista che si getta da un aeroplano in volo, forse ci si troverebbe imbarazzati perchè non si è mai pensato (tanto per dire qualche cosa) ad una applicazione combinata di grossi specchi parabolici con lenti a raddrizzare.

Leggete « De suptilitate rerum » del grande Cardano, leggete « Della Magia naturale » di G. B. Della Porta e poi un buon libro moderno di fisica ottica.

Quanti spunti interessanti e quanti nuovi orizzonti!

GUIDO FIORINI

Notiziario Estero

GERMANIA

Tenuto conto della importanza sempre crescente che la cinematografia assume sia come spettacolo e quindi elemento ricreativo, che quale strumento di propaganda, le Autorità germaniche hanno stabilito di emanare una serie di provvedimenti tendenti ad introdurre progressivamente delle norme che rendano obbligatoria l'osservanza di tutti gli accorgimenti tecnici od artistici atti a ottenere, sia nella ripresa che nella proiezione del film, i migliori risultati.

Tenuto presente l'attuale stato di guerra si eviterà di introdurre in tale periodo delle innovazioni che possano sottrarre comunque energie a quello che è il fine supremo del momento. Nei limiti però delle possibilità si è deciso di iniziare subito la marcia in questo settore.

A tale scopo è stata costituita una "Centrale per la tecnica cinematografica" la quale proporrà le disposizioni da prendere per esigenze tecniche, che saranno dalla Reichsfilmkammer rese obbligatorie per tutto il territorio tedesco attraverso i gruppi che raccolgono gli organizzati.

Si sono determinati intanto i requisiti che dovranno avere le sale cinematografiche per rispondere in pieno alle esigenze del pubblico moderno. Tali disposizioni — che sono entrate in vigore dal 1° luglio — riguardano la ubicazione della cabina di proiezione rispetto alla sala ove è il pubblico, i requisiti della stessa rispetto alle norme di pubblica sicurezza, la distanza delle poltrone, l'inclinazione del pavimento, ecc.

Per quanto riguarda la sala riservata al pubblico è stabilito che la distanza tra la prima fila di posti e lo schermo non debba essere minore della larghezza dello schermo stesso fissato a un quinto o un sesto della distanza tra l'ultima fila di poltrone e il posto ove detto schermo è piazzato. La pendenza del pavimento deve essere tale da consentire

che il raggio visivo di ogni spettatore, incidente sul limite inferiore dello schermo, superi di almeno 5 centimetri quello di chi si trova nella fila che lo precede immediatamente.

L'estremità inferiore del cono di proiezione deve trovarsi ad almeno metri 1,80 al di sopra del piano del pavimento, considerato nella parte più bassa.

Ogni cinema deve poter disporre di sale di sgombero di una capacità tale da contenere almeno la metà degli spettatori che accoglie la sala di proiezione, ed in ragione di non oltre tre persone per metro quadrato; lo spogliatoio deve poter contenere almeno la metà del pubblico della sala.

Per assicurare una riproduzione perfetta del sonoro gli impianti della cabina di proiezione saranno periodicamente controllati. Agli effetti di tali controlli dovranno essere visionate le apposite pellicole di prova della D. K. G. (Società Cinetecnica Germanica).

La luminosità dello schermo sarà misurata in asb (Apostilb). Al riguardo è da tener presente che la misurazione s'intende effettuata con diaframma corrente, senza pellicola, a condizioni normali di esercizio.

In tali condizioni l'intensità di luce al centro dello schermo, rilevata dalla sala di proiezione nel settore più vicino possibile alla perpendicolare dalla fonte di luce proveniente dalla cabina, dovrà essere di 100 asb. Tale coefficiente non dovrà essere mai abbassato al di sotto del venti per cento. L'intensità luminosa ai margini dello schermo non dovrà in nessun caso essere inferiore al 75 % di quella centrale. La luminosità dello schermo non dovrà risultare, da alcun posto della sala, inferiore ai 50 o superiore ai 130 asb.

Particolare cura dovrà essere data alla preparazione dello schermo badando cioè sia alla dovuta porosità che alla possibilità di rifrazione, in modo da evitare assolutamente luce riflessa.

Queste le prime e più urgenti misure alle quali faranno seguito altre.

* * *

Sono stati riportati più sopra i controlli ai quali sono sottoposti gli esercenti dei cinema ai fini del miglior rendimento delle sale cinematografiche. È opportuno aggiungere però che con gli oneri si debbano anche considerare i riconoscimenti che il regime nazionalsocialista, fa

ai benemeriti dell'esercizio cinematografico. Esistono infatti le "segnalazioni di merito", alcuni premi in danaro e i « Gau-Diplom » *(diplomi federali), consegnati dagli Uffici periferici della Reichsfilmkammer a mezzo del Segretario federale. Si fa così una notevole pubblicità a quegli esercenti che spontaneamente introducano utili perfezionamenti ai propri locali; indirettamente una pubblicità ai nuovi sistemi che la tecnica moderna mette a disposizione per l'attuazione dello spettacolo cinematografico nelle migliori condizioni e si richiama anche l'attenzione del pubblico su questi problemi, che sono urgenti più di quanto non si immagini.*

I PARERI DEL PUBBLICO

Alcuni giornali tedeschi hanno organizzato dei concorsi-referendum per il pubblico, in modo da poter rilevare quali siano gli orientamenti del gusto delle masse che frequentano i cinema del Reich. I risultati hanno sorpreso in quanto si è dovuto rilevare che anche il pubblico minuto — astraendo cioè dal piccolo gruppo di raffinati, di intellettuali di esteti o comunque di pubblico di grandi pretese — ha il più grande interesse per tale iniziativa ed ha risposto in modo tale da dimostrare una insospettata competenza e sensibilità.

In base a tali concorsi a premio, si è potuto notare che il film storico incontra molto favore nel pubblico, contrariamente a quanto ritenevano i critici cinematografici. Oltre al film storico sono molto apprezzate le pellicole a soggetto su avvenimenti di guerra, ed i grandi documentari. Anche il genere comico è desiderato.

TENDENZE DEL FILM TEDESCO

Se si suddividono le pellicole in tre grandi gruppi a seconda della loro importanza come mole e cioè in: grandi, di tipo medio, e piccoli, si rileva che in Germania questa ultima categoria è quasi scomparsa. La produzione si è decisamente orientata verso il tipo medio con preferenza ai grandi lavori impegnativi. Ciò perchè — tra l'altro — sia la produzione che l'esercizio trovano un maggiore tornaconto da queste realizzazioni, per il favore col quale sono accolte dal pubblico; tornaconto che compensa largamente i sacrifici fatti ed i capitali investiti.

D'altra parte la produzione di questi grandi film è incoraggiata e sostenuta dalle provvidenze statali.

La stampa tecnica sta svolgendo attualmente una accurata opera di rilievo su quello che è il miglior tipo di pellicola, non solo agli effetti del rendimento economico ma in considerazione di tutti i fattori della economia cinematografica del Reich.

La opportunità di abbassare la quantità di pellicole annualmente prodotte a vantaggio della loro qualità è stata considerata anche nel suo rovescio, ossia nel pericolo di cadere dopo un po' di tempo nella monotonia rischiando di avvalersi sempre degli stessi — cioè dei migliori — registi attori e tecnici. Il che porterebbe logicamente ad una progressiva contrazione di quella varietà così necessaria nel campo cinematografico anche per la valorizzazione dei giovani elementi.

L'esercizio, dal canto suo, è tendenzialmente favorevole a un frequente cambiamento dei programmi con pellicole però sempre di un buon livello.

I giornalisti specializzati in questo tipo di rilievi sono concordi nell'ammettere che tale settore deve essere seguìto con la massima attenzione tenendo sempre presente che il gusto del pubblico va attentamente e costantemente osservato, suscettibile come è a cambiamenti più frequenti di quello che si possa credere e che quindi sia interesse della produzione mantenere sempre vivi e diretti i contatti con l'opinion pubblica, per prevenire e incontrare sempre ogni sfumatura delle sue nuove esigenze. Da tali considerazioni risulta chiaro che l'industria cinematografica dovrebbe orientarsi così verso una produzione mista di grandi film e di film di tenore medio.

IL FILM AUMENTA LA TIRATURA DEI LIBRI

È stata rilevata in Germania la enorme influenza che la cinematografia esercita nella diffusione di lavori dai quali le pellicole sono tratte. Per un romanzo di Skowronnel « Die beiden Wildtauben » (Le due colombe selvatiche), malgrado che il titolo del film fosse un po' diverso, si è rilevato che la vendita delle copie è passata da 4.000 *a* 18.000, *immediatamente dopo la proiezione della pellicola; il romanzo di Weissenborn, « Das Mädchen von Fanö » (La ragazza di Fano) passò nella vendita da* 3.000 *a* 13.000 *copie; quello di F. Roses, « Hei-*

deschulmeister » (Il Maestro della steppa), dopo la proiezione andò in vendita in 150.000 *nuovi esemplari e* 200.000 *copie furono vendute della novella di Hamsun « Victoria», dopo la realizzazione del film.*

PROBLEMI ARTISTICI - L'ARTE E LA MASCHERA

Il Film-Kurier *esamina in un interessante articolo il valore dell'attore in cinematografia in rapporto a quello del teatro e precisamente dell'antico teatro quando si usava ancora la maschera e la personalità fisica dell'individuo scompariva per mettere in evidenza soltanto l'opera del creatore del soggetto.*

Oggi, se di maschera si vuol parlare, si può fare in quanto la fisonomia dell'attore è perfezionata, rinforzata e resa più incisiva da tutti i perfezionamenti che il trucco e la tecnica mettono a disposizione degli esperti. L'autore dell'articolo mette in evidenza come, da un punto di vista artistico, questa nuova forma di maschera abbia una relativa importanza in quanto — come già nell'antico teatro — più che da coefficienti esterni l'interpretazione aderisce a quelli che sono i sentimenti e le emozioni che l'attore può provocare con la sua capacità di vivere realmente l'azione che egli deve riflettere, di concentrarsi potentemente nella sua parte, così da emanare, con una specie di fluido proveniente dall'interno, quella che è la personalità che egli incarna.

La maschera migliore sarebbe quindi quella che si crea automaticamente col convincimento interiore dell'artista che vive e sente la sua parte, chè altrimenti la maschera rimarrebbe sempre una fredda apparenza.

TECNICA - IL « MAGNETTON »

*Nel grande cinema dell'*Ufa Palast *è stata presentata, alla fine dello scorso mese di giugno, di fronte a un ristretto numero di invitati, una proiezione col nuovo sistema del « tono magnetico ».*

Il risultato è stato superiore ad ogni aspettativa. I pregi di questo nuovo sistema si possono riassumere in: registrazione di grande fedeltà, alta dinamica (rapporti di intensità fra tono massimo e minimo), riduzione massima del fruscìo con un conseguente aumento della pos-

sibilità di registrazione delle più leggere variazioni di tono, massima purezza del suono.

Il sistema ha un altro enorme vantaggio e cioè di permettere l'immediata riproduzione, offrendo così ai registi ed agli artisti il vantaggio di poter sentire, subito dopo la scena girata, ciò che è stato recitato o cantato.

SPAGNA

Un notevole fiorire di iniziative indica come la Spagna dia la massima attenzione allo sviluppo della propria industria cinematografica. Nello scorso mese l'elenco delle case produttrici si è arricchito di vari nomi; citeremo tra gli altri la Ecu *(Editores cinematograficos Unidos) avente principalmente lo scopo di realizzare cortimetraggi ameni, il primo dei quali sarà « Luce eterna » ispirato all'antica poesia popolare spagnola.*

A Barcellona è sorta la Astro Producciones Cinematograficas *che ha come scopo essenziale il potenziamento di nuove energie valorizzando giovani attori, non ancora conosciuti.*

Altra Società è la Sas Film *di Madrid, che ha per scopo la produzione di cortimetraggi per bambini, realizzati usando come attori dei bambini. Si fa grande assegnamento sul favore che tali pellicole potranno trovare, tenendo presente che il pubblico spagnolo ha sempre accolto favorevolmente programmi per fanciulli ai quali si recano in gran numero anche gli adulti.*

La Sas *ha già iniziato la realizzazione del primo film per il quale ha scritturato due piccole attrici ed un bambino, provenienti dal teatro.*

ROMANIA

*In seguito a un decreto governativo è stato riorganizzato l'*Oficiul National Cinematografic *su nuove basi più agili, e nello stesso tempo con più grandi mezzi a disposizione. L'Ufficio dovrà provvedere a disciplinare ed a produrre direttamente ogni specie di film; autorizzerà e sorveglierà ogni iniziativa relativa alla costruzione di nuovi stabilimenti o di cinematografi; avrà speciale cura della cinematografia politica e culturale. Una apposita sezione organizzerà l'importazione e la esportazione cinematografica.*

Per provvedere alle relative spese l'O.N.C. oltre ad avere una somma fissa annua a disposizione, percepisce un diritto fisso di 12 Lei per ogni metro lineare di pellicola proiettata in Romania (tale tassa è pagata all'atto della revisione di censura delle pellicole) e il 10% di tutte le tasse cinematografiche versate allo Stato.

Uno dei primi provvedimenti presi dall'O.N.C. è stato quello della nazionalizzazione di tutte le imprese cinematografiche, rilevando quelle che erano in mano di stranieri o di elementi ebraici; per tali imprese provvederà alla gestione diretta con lo stesso personale, se idoneo, o con personale proprio. Altro provvedimento è stato quello della abolizione del doppio programma; lo spettacolo cinematografico risulta quindi composto nel modo seguente: un film spettacolare, un documentario culturale, scientifico o propagandistico, un cinegiornale O.N.C. In tal modo si viene a contrarre notevolmente il fabbisogno di pellicole, che era sproporzionato alla vastità del mercato, limitandolo a 160-200 pellicole all'anno, che dovranno essere importate essenzialmente dai paesi amici ed alleati.

SVEZIA

Il Governo svedese ha deciso di intervenire direttamente nel controllo della produzione cinematografica nazionale per contribuire allo sviluppo della stessa. I primi tentativi, fatti con cortimetraggi, avrebbero dato i più soddisfacenti risultati.

Per quanto riguarda l'andamento della produzione nel corso del 1940 essa può essere considerata favorevolmente; infatti il numero di pellicole spettacolari ha avuto un incremento di 7 unità rispetto a quelle della stagione precedente, con un totale di 37. Gli incassi dei cinema invece sono stati inferiori rispetto all'anno precedente.

Si guarda con attenzione, per la futura importazione, al mercato tedesco e a quello italiano.

NORVEGIA

L'economia cinematografica norvegese non aveva mai preoccupato i passati Governi che provvedevano a tutto il necessario fabbisogno mediante l'importazione. Si importavano nel Paese dalle 350 alle 400 pel-

ticole l'anno pel locale fabbisogno, numero evidentemente sproporzionato alla piccolezza del mercato.

Con l'avvento al Governo di Quisling si è data a questa attività nazionale la dovuta attenzione e si sta attualmente cercando di incoraggiare in tutti i modi le iniziative esistenti e di dare la vita ad altre, in modo da creare una vera e propria produzione cinematografica norvegese.

SVIZZERA

Alcuni giornali svizzeri pongono in rilievo il fatto che l'80 % dei dirigenti i vari settori dell'industria e del commercio cinematografico sono ebrei. Tra essi il vice presidente dell'Associazione Distributori, il direttore dell'United Artists di Ginevra ed i dirigenti di quasi tutte le agenzie cinematografiche americane. Un giornale riporta anche una lunga lista di nomi ebraici che esplicano la loro attività in tale campo. Non si fanno commenti ma tale iniziativa è già sintomatica.

ARGENTINA

In tutti gli Stati del Sud-America ma specialmente in Argentina è violenta la propaganda degli Stati Uniti per cercare la totale conquista del mercato cinematografico a scapito delle nazioni europee. Per meglio riuscire allo scopo si sono preparate speciali pellicole che, secondo i produttori nord-americani, dovevano suscitare un grande successo ed un particolare interesse nel pubblico locale. Tale era il caso di ''Notti argentine'' lanciato con una enorme campagna pubblicitaria. L'effetto di tale film è stato però assolutamente contrario al previsto in quanto ha determinato tumulti e violenti reazioni da parte del pubblico che lo ha accolto a fischi ritenendolo offensivo al prestigio nazionale.

Da parte sua l'Argentina cerca di intensificare la propria produzione nazionale incoraggiandola con tutti i mezzi; tra l'altro con l'istituzione di due premi annuali uno di ventimila e l'altro di 7.500 pesos per le migliori pellicole nazionali.

Anche per quel che riguarda l'esportazione la produzione argentina sta facendo dei progressi; progressi che appaiono evidentissimi se si pensa ad esempio che nel solo Messico essa ha piazzato nel corso del 1940 ben 22 pellicole di propria produzione.

Leni Vecellio del C.S.C.

Lia Cavalli del C.S.C.

Delia Cancellotti del C.S.C.

Liliana Rasy del C.S.C.

In quanto al desiderio nord-americano di eliminare dall'Argentina la produzione tedesca ed italiana e di dare grande diffusione alle pellicole antifasciste non si sono avuti sinora gli attesi risultati. Infatti mentre è stato proibito il film americano "Il Martire", nettamente antitedesco sono state accolte con molto favore pellicole tedesche ed italiane.

EGITTO

La Società Cinematografica MISR, specializzata per la produzione di pellicole a soggetto nazionale, ha terminato la produzione del film "Traditori del Nilo", tratto da un soggetto storico del XII secolo. In tale lavoro si mette in evidenza come gli egiziani abbiano dovuto sempre reagire contro dominatori stranieri, che cercavano di privarli della propria ricchezza. Oggi sono gli inglesi a cercare questi vantaggi e da considerare quindi come i diretti nemici; tale verità è messa in evidenza in tutta la sua brutale realtà.

Per gli inglesi l'attività di questa casa cinematografica è molto preoccupante ma, sino a questo momento, non hanno avuto il coraggio di sopprimerla.

IRAQ

Il Governo iraqueno ha proibito la proiezione di qualsiasi pellicola inglese.

d. t.

Gli intellettuali e il cinema

GIUSEPPE PREZZOLINI

Il seguente saggio di Giuseppe Prezzolini (apparso nel 1914 in « *Paradossi Educativi* », Firenze, « La Voce ») appare di un indiscutibile interesse documentale per chi ami badare alle date. La sua data di nascita si situa infatti negli anni più turbinosi dell'euforia mondana del cinema italiano: in quel clima su cui s'è diffuso brillantemente E. F. Palmieri, e che contrappone l'improntitudne, la frettolosità, la superficialità di una produzione al suo buon andamento industriale e al suo successo; o, addirittura, al suo primato. Ma sono anche gli anni che vedono delinearsi le novità tecniche, e non soltanto tecniche, che film come « *Cabiria* » e « *Quo Vadis?* » — benchè nati dalla costola destra di quel mondo, e proprio dal genere di più pericolosa retoricità, il film storico — diffonderanno in tutto il mondo; gli anni in cui, anche, comincia ad affacciarsi nelle menti degli intellettuali fin'allora distratti, o puerilmente meravigliati e genericamente entusiasti, la possibilità di una considerazione estetica più rigorosa della giovane arte, e di una critica non più affidata a suggestioni puramente letterarie, nè comunque legata ad analogie con altre arti, bensì condotta sul metro che lo stesso linguaggio autonomo del cinema porgeva.

Comunque, nel '14, la maggior parte dei letterati pensava al cinema come a una fonte di *meraviglioso* (ci si ricordi di d'Annunzio) e ad un'inesausta officina di *trucchi*. Prezzolini stesso, nel suo articolo, mostra d'ignorare la vera ragione estetica del cinema, di non aver mai tentato nessuna ricerca in tal senso; ma è anche vero che il suo discorso si volge ad altri campi, a una direzione più generale, come è quella della moralità e della educatività dell'arte. Impressionato dal successo pubblico del cinema, ne intuisce l'utilità pubblica: osservato il fenomeno sociale, chiede che ne sia sviluppato il significato sociale. E in tal senso è un discorso ancora attuale, se è vero che il cinema ama spesso ritornare nostalgicamente a quel mondo di beata incoscienza, a quel disinteresse verso i suoi doveri morali e civili. Aggiungiamo, ancora, che quanti a tutt'oggi intendono in modo banalmente contenutistico i rapporti tra arte e morale, o tra politica e arte, dovrebbero vergognarsi di sè, almeno guardando la data. Sono anni di fervore filosofico, anni in cui matura un pensiero estetico che incorpora e risolve nel risultato artistico ogni

possibile eticità delle opere. Ma per coloro che « si occupano di cinematografo » oggi, spesso un venticinquennio è trascorso invano.

a. p.

Si è fondata a Milano una Associazione che si propone di fornire proiezioni fisse e cinematografie istruttive e morali alle associazioni di coltura popolare. Dico subito che l'approvo e che applaudo; e che scrivo per trovare altri che l'approvi e l'aiuti con me. Mentre da Roma ci vengono progetti stupidamente restrittivi, a Milano si pensa sul serio a migliorare uno stato di cose che tutti deploriamo. Ecco un'iniziativa che gioverà alla sanità morale degli italiani più del progetto Calabrese sui cinematografi e dei propositi brachettai di babbo Luzzatti. Il bene per forza è stato sempre la più grande sventura che sia capitata alla morale, e al male evidente di certi spettacoli non si ripara se non con l'opporre spettacoli buoni e sopratutto *a buon mercato.* La maggioranza è composta di indifferenti e di persone moralmente poco caute: le quali cadon nel vizio molto spesso perchè non si è loro offerta con eguale facilità la via della virtù. Moralmente parlando è certo che le reclute così guadagnate non contano molto, ma socialmente trattando, il vantaggio è indiscutibile.

Ma vediamo piuttosto che cosa può fare questa nuova associazione. *La forza persuasiva del cinematografo* è stata subito compresa e afferrata nei paesi anglosassoni dai partiti politici, dalle sètte religiose, dalle associazioni di coltura e di propaganda morale. Ricordo che a Firenze una delle società che per la prima fece tentativi di questo genere fu appunto la *Salvation Army.*

Noi l'abbiamo lasciato sfruttare per più anni dai commercianti ed è già meraviglioso che non abbiano coltivato di più il genere osceno. Ancora non s'è visto sui cartelloni del cinematografo « La prima notte di matrimonio » o « Le avventure di Susetta ». Ma in mancanza dell'osceno e del solleticante, v'è grande abbondanza di genere flaccido e falso, morale nell'etichetta e immorale nella sostanza, che nessuna legge materiale può colpire e che la legge della coscienza condanna. Cinematografie « morali » nel senso dolciastro della parola non mancano davvero, anzi sono la porzione fondamentale del cibo misto largito al pubblico minuto di quegli spettacoli. Le virtù cardinali e teologali vi trionfano immancabilmente e, di rimpetto, i sette peccati capitali vi si vedono schiacciati senza remissione. Tutte le figure del dramma popolare e burattinesco e della commedia dell'arte vi compaiono.

Speriamo che da questa peste dell'anima la nuova associazione si sappia tener lontanissima e non si faccia illudere dai manipolatori di cinematografie architettate ed eseguite da commedianti e comparse: chè, anche indorate da sette strati di « moralismo », l'effetto è disastroso per la vita etica. Anche le virtù della Pulzella, la rivolta di Balilla, la morte di Anita, passate attraverso il gesto glutinoso d'un guitto manierato, insegneranno al popolo le commedie dell'eroismo e la finzione del sentimento, ma non lasceranno dietro di sè un solo germe di forza morale e uccideranno ogni candore istintivo. Quando io vedo annunziata in un cinematografo una « scena sentimentale » mi vien voglia di gridare: « rispetto al pudore! » e ripenso con disgusto a una scena veduta

da me in una sala domenicale di cinematografo in una atmosfera mefitica e grassa dove disperate s'agitavano le braccia d'un ventilatore. Era una di quelle scene di famiglia « povera e onesta » con l'attesa dell'inevitabile portafoglio guarnito di biglietti da cento che il buon borghese estrarrà dalla saccoccia interna della pelliccia. Una donna, che probabilmente, oltre al posare per il cinematografo, faceva qualche altro triste mestieraccio, si sdilinquiva d'affetto per un mimmo di forse cinque anni, coi capelli a parucchina ricciuta e quella cera un po' allungata che danno i troppi dolciumi e i conseguenti troppi intrugli dei medici: queste due canaglie figuravano l'affetto materno tormentato dalla fame del figlio. La mamma d'occasione suscitava il riso, con quelle sue boccaccie e quel mostrare il bianco degli occhi, come quando faceva cenno ai mercanti venuti il venerdi in città; ma il bimbo era addirittura repellente. Aveva del ballerino e della donna di mal affare; si sentiva che doveva esser tutto profumato e impataccato di cerotto come i baffi di un contadinotto indomenicato.

Che dire poi dell'intreccio, stupido irreale e nauseante; degli altri personaggi tolti di peso dai romanzi d'appendice; dei vestiti e della mobilia che fingevano una miseria o un lusso di convenzione; se non che erano in perfetto accordo spirituale con l'azione della femmina e del bimbo ballerino?

Sembrava che il cinematografo avesse riassunto tutte le malattie letterarie del moralismo: l'amore del gesto, il gusto della frase, l'adorazione del manierato; che Cicerone, De Amicis, Ussi e Puccini si fossero messi in collaborazione, uno per il periodo tondo, l'altro per la facile lacrimosità e l'ottimismo imbecille, questo per il robivecchie romantico e quello per il melodramma tubercolotico. C'era tutto insieme quel che noi italiani dovremmo odiare, e che nessuna legge Calabrese potrà mai colpire.

L'associazione della quale ho parlato avrebbe davvero davanti a sè un bel còmpito, morale e nazionale. Un'opera di moralità dev'essere pratica, batter sul sodo, esser fondata sulle condizioni storiche d'un paese, comprendere il momento. Ora l'Italia traversa un magnifico periodo: la crisi di due mondi, uno che si sfascia da una parte, un altro che sorge e non sapendo ancora i còmpiti che dovrà assumere si travaglia per giungerne alla piena coscienza. L'Italia è mal conosciuta dagli italiani, mal conosciute sono le sue vere glorie, coperte dalla solita retorica le sue vergogne. Gli ultimi vent'anni del mezzogiorno d'Italia, per esempio, appariranno a chi ne farà la storia, ricchi di eroismo rassegnato e umile. Gli emigranti hanno, senza che il Governo e Paese se ne accorgessero minimamente, compiuto laggiù una rivoluzione pacifica, rovesciato il potere economico d'una classe di oziosi e ignoranti borghesi, estirpato l'usura meglio delle banche rurali, fatto salire i salari, cresciuto il valore delle terre e il loro reddito, chiesta l'istruzione con una avidità della quale l'istruito settentrione non ha idea. Ora di questi fatti l'italiano d'oggi nulla saprebbe se alcuni giornalisti di ingegno non avessero rivelato al pubblico i fatti constatati dalla Commissione di Inchiesta sul Mezzogiorno, e se una Società non avesse mandato giovani a studiar quei paesi.

L'associazione di Milano dovrebbe portare a conoscenza *visiva* di tutti gli italiani questi grandi fenomeni della nostra Italia. Che magnifica serie, per esempio, sarebbe quella dell'emigrante, colto sul vivo, al paese dove vende le poche masserizie e si ingaggia con l'agente, al porto coi sacchi sulle spalle, sul piroscafo, all'arrivo in terra straniera, poi nei vari mestieri, sorbettiere, lustrascarpe, contadino, nelle sue avventure, nei suoi pericoli, poi al ritorno con un gruzzolo in tasca per comprare al paese nativo un pezzettino di terra e costruire una casetta. E far vedere allora le « case degli americani » bianche linde e con fiori sulle finestre. Allora gli italiani saprebbero a che prezzo fu conquistato quell'oro che giovò tanto alla conversione della loro rendita.

Ci sarebbero le nostre industrie lombarde, le grandi bonifiche del Ferrarese che con tanto fervore di parola illustrò il Borelli, gli stabilimenti che si vanno fondando nell'Italia centrale intorno ai corsi rapidi dell'Appennino, e la Maremma toscana che si ripopola con le sue cave e le sue industrie metallurgiche e il porto crescente d'importanza di Livorno. E questa Italia bisognerebbe farla conoscere anche all'estero dove, finalmente, non è più buon gusto considerarci come tanti suonatori di chitarra e d'organetto, sfaccendati importuni e mendicanti.

E poichè si parla tanto delle nostre terre irredente, e tanto pochi italiani vanno a Trieste, in Istria, a Fiume, si potrebbe far vedere quei paesi, ma non soltanto a panorama e dall'alto come in piacevole escursione, bensì nella loro vita di città che lottano, esponendo le scuole della *Lega nazionale*, i Ginnasi mantenuti dai Comuni italiani, le campagne donde provengono gli slavi a cercare lavoro, le dimostrazioni nazionali in tempo d'elezioni, e anche le scuole sussidiate dalle società slave e tedesche, per avere un'idea esatta del pericolo che rappresentano.

E poi esporre anche le nostre miserie perchè si ripari. Messina ancora di legno, Napoli con i suoi antri fetidi, la Campagna romana con la malaria (e con la nobile istituzione delle scuole dell'Agro).

Il cinematografo dovrebbe diventare per mezzo della associazione milanese *una scuola di verità e di italianità*. Non un attore! Tutta la nazione per scenario; quanto agli eroi non ci sarebbe bisogno di incomodare quelli che s'equilibrano sui piedistalli dei monumenti patriottici: *basterebbe cercarli per le strade.*

GIUSEPPE PREZZOLINI

ANDRÉ GIDE

André Gide è autore tale da non esigere presentazioni: adesso poi che il suo « Journal » (e, si badi, il « Journal » e non altre opere) pubblicato nella collezione della Pléiade, ristretta finora ai classici maggiori, s'è messo accanto, nelle librerie e nelle biblioteche, a Montaigne, La Rochefoucauld e Retz, non v'è chi possa dubitare e della classicità e dell'essenza dell'opera gidiana che è opera, sopratutto, di moralista, nel tradizionale senso francese

della parola; espressa in una lingua secca e lucida che discende dai maestri del settecento.

Gide e il cinema: bell'argomento di studio in diversi capitoli: sua in fluenza, diretta ed indiretta, sul cinema francese e sulle giovani generazioni, anzi, sulle due diverse « leve » di cineasti: gli estetizzanti del periodo anteriore al sonoro e i realisti dell'ultima scuola; influenza della sua opera sulla educazione intellettuale degli spettatori; rapporti del cinema con la sua opera narrativa; teatro, cinema, attori e recitazione nella sua critica; interferenze di psicologia, letterautra, sociologia e morale nel suo interesse per il film; e, infine, in che Marc Allegret segua e in che reagisca al maestro.

Il lettore troverà, intanto, raccolti in questa rubrica, alcuni testi in cui Gide parla di cinema: provengono dal « Journal » che, com'è noto, nonostante le sue 1332 fitte pagine è incompleto, e va integrato del diario contenuto in *Voyage au Congo, Le retour du Tchad, Journal des faux monnayeurs*, e da quanto pubblicato dopo il '39: altri brani si potrebbero trovare, con ogni probabilità, nella corrispondenza, nei libri di viaggio, in numeri unici, ed in articoli sparsi in riviste minori.

Nei brani che seguono colpisce, anzitutto, la sicurezza e l'equilibrio dei giudizi: chi, negli anni favolosi della scoperta del cinema, non si è fatto prendere dall'entusiasmo, ed ha sopravalutato qualche immagine, un'inquadratura, un tono fotografico, un nuovo mezzo tecnico d'espressione, un'attore? Gide non è stato mai vittima di estetismi: mira al sodo, all'essenza: il suo interesse non è mai specioso, nella sua attenzione alle varie arti e nella sua quotidiana vita intellettuale il cinema non occupa posto maggiore nè minore di quel che gli spetta. L'esame d'un film, venendosi naturalmente a trovare, in questo libro, tra una riflessione su « *L'esprit des lois* » di Montesquieu, qualche considerazione sull'« Orgelchoralvorspiele » di Bach-Busoni, e il racconto d'una visita a Matisse, acquista, nella prospettiva di tutti questi anni, il suo giusto rilievo. Quanto è difficile apprezzare la vera risonanza d'un'opera nuova e, invece, quant'è facile giudicare in base alle contingenze! Tra i tanti guasti dell'estetica idealistica c'è pure quello d'averci reso troppo attenti alla mera espressione (che, lo sappiamo, è intuizione, come forma è contenuto!) e alla purezza e pertinenza dei mezzi d'espressione: troppi studi d'estetica cinematografica e troppo agnosticismo del cinema così poco inserito nella nostra vita spirituale!

Lasciamo stare e apriamo il « Journal »:

« Domenica, 9 maggio 1920. — Pomeriggio con gli A. che ci portano « a morire di noia per due ore in un cinema lussuoso e triste. Esco avvilito « dalla stupidaggine del film e dalla odiosa leziosaggine della « stella », Mary « Pickford, di cui M. diceva meraviglie ».

Gli A. sono gli Allegret e M. è Marc Allegret il regista, tra l'altro, di « *Delirio* ». Liquidata Mary Pickford il prossimo incontro è con Charlot: assai scarno, invero:

« Domenica, 18 dicembre 1921. — Ieri sera sono andato con M. Du G.
« a vedere il *Kid*. Ritorno a piedi, lunghe discussioni, poi insonnia fino alle
« quattro del mattino ».

Nel testo non è detto l'argomento delle discussioni con Martin Du Gard (autore, occorre dirlo?, dei Thibault) ma non doveva essere Charlot. È un po' poco: sorpresi siamo corsi all'indice: un'altro solo accenno (sei anni dopo) giusto ma molto misurato:

« Lausanne, 19 aprile 1927. — *Metropolis*: cattivo gusto perfetto, film
« colossalmente stupido. E quanto deve essere costato!...

« Ieri, a Neuchatel, ho rivisto la *Ruée vers l'or*.

« Suarés schiva Charlot per orgoglio. Resistenza ingiustificabile. È uno
« dei pochi casi in cui si possa condividere l'opinione corrente. E senza ma-
« lintesi. Tanto io che te ridiamo e ci divertiamo della stessa cosa. Comu-
« nione possibile di cui bisogna approfittare. È così raro non disprezzare ciò
« che la folla ammira ».

Era il periodo aureo della cinematografia tedesca, l'epoca di Pommer, Joe May, Fritz Lang, Rabinovitch e Block, dei film che cercavano d'esprimere le complesse tendenze della nuova letteratura e della nuova psicologia europea e che, con il loro apparente contenutismo e con l'aperta enunciazione delle loro intenzioni, fascinavano lo spettatore intellettuale che cercava, appunto, nel film quella parola che le vecchie forme d'arte, esasperate nel loro tentativo di rinnovamento, non riuscivano più a dare efficacemente.

Abbiam visto Gide rifiutare *Metropolis*: ecco altri giudizi su film tedeschi (si noti, passando, la benevolenza per quel Cavalcanti che, qualche anno dopo, diverrà esponente d'una delle più vive e feconde tendenze della cinematografia europea: non c'è da dimostrare i rapporti tra documentarismo e realismo delle ultime scuole):

« 2 ottobre 1927. — M. è arrivato ieri da Londra, verso le 11. Ho pran-
« zato con lui, Yves e Rosemberg che avevo recentemente rivisto dai Marcel.

« P. ci raggiunge e ci porta in automobile al cinema Des Ursulines, dove
« vien proiettato un nuovo film di Cavalcanti, molto ben riuscito, e un pre-
« tenzioso dramma tedesco pieno d'intenzioni poetiche, psicologiche, filo-
« sofiche, estenuante ».

« 17 marzo 1928. — Ieri sera al Cinema Des Ursulines: *La tragedie de*
« *la rue*, film di Bruno Kahn, interessante.

« Tuttavia ho provato un certo disagio che soltanto dopo, analizzandolo,
« ho capito derivare da questo: psicologicamente il carattere del giovane è
« quasi inammissibile. Non conosco il romanzo di William Braun, ma scom-
« metterei che il protagonista, nel romanzo, ha cinque anni di meno che nel
« film. In questo ci vien presentato un giovane di ventidue anni: ciò falsa
« completamente il personaggio. Diventa un gaudente senza consistenza, un
« essere basso. Torna a casa ubriaco,la chiave trova a stento la serratura; a
« vederlo in simile stato la madre è desolata — il testo del film lascia capire
« che questa non è la prima volta — il padre lo scaccia. Per tre giorni vaga-
« bonda per le strade, si addormenta, morto di fame, sulla soglia di una porta,

« è raccolto da una prostituta e ben presto cade nella più sordida corruzione...
« Evidentemente tutto ciò è possibile; in psicologia tutto è possibile: ma non
« è certamente su questo che William Braun ha voluto richiamare la nostra
« attenzione e scommetto che, se un fatto di cronaca ha fornito il pretesto al
« libro, il protagonista non doveva avere quindici anni; non più, comunque,
« di 17. Immagino un essere vergine, non pervertito. Abbandona la casa pa-
« terna per tutt'altre ragioni, non so quali. Simile a Jacques dei *Thibault* o
« a Daniel De Fontanin. Come quest'ultimo vien raccolto da una prostituta.
« che proverà per lui una pietà quasi materna. Ma da questo momento tutto
« cambia carattere: i rapporti con la donna; l'atteggiamento, nei riguardi
« del ragazzo, del « souteneur »: questi, trattandosi di un fanciullo, non può
« considerarlo un rivale. Il « souteneur » si divertirà, invece, ad iniziarlo al
« vizio: l'altra donna del film è presente solo per prestarsi al giuoco. Il ragazzo
« cede per curiosità, non per bassezza. È necessario che abbia ancora una
« grande innocenza. Innocenza che la prima donna cercherà invano di pro-
« teggere. È così che tutto ciò dovrebbe avvenire. Penso che l'autore del film
« abbia indietreggiato per paura dello scandalo e che, in realtà, il pubblico
« avrebbe difficilmente accettato una simile situazione. Ma quanto avrebbe
« guadagnato il film in naturalezza ed emotività!... ».

« Berlino, 6 dicembre 1931. — Ieri sera sono andato a vedere un film:
« *Pitchler banquier*. Pallemberg m'è apparso meno sorprendente che nella
« commedia. Comunico alla signora Sternheim la mia ammirazione.

« — Oh! — essa risponde — ma dovreste sentirlo in Molière! È incompa-
« rabile nel "Malato immaginario". Soprattutto nella celebre scena, ricor-
« date: "... Des nouilles mon frère...".

« E, alla mia sorpresa:

« — Ah, già: dimenticavo di dirvi che la sua specialità è recitare a sog-
« getto, modificare il testo. È meraviglioso soprattutto quando inventa! ».

« 27 febbraio 1928. — Ieri *Nosferatu, Le vampire*.

« Film tedesco, mediocre, ma d'una mediocrità che costringe a riflettere
« e invita a immaginare qualcosa di meglio. Il terrore, come la pietà, sono
« possibili nello spettatore (per lo meno in uno spettatore come me) soltanto
« se questi non scorge l'intenzione dell'autore d'impaurire o impietosire; du-
« bito poi che il classico precetto: "*Pour me tirer des pleurs il faut que vous
« pleuriez*" sia una buona ricetta.

« In *Nosferatu* il terrore del protagonista impedisce il mio. L'eroe, che
« dapprincipio ci vien presentato come intraprendente, audace e simpatica
« mente temerario, improvvisamente muta carattere e passa dalla gioia ecces-
« siva al terrore eccessivo. Sarei molto più spaventato se sentissi meno la sua
« paura.

« Se dovessi rifare il film presenterei Nosferatu, che fin da principio sap-
« piamo essere « il vampiro » — non sotto aspetto terribile e fantastico ma,
« invece, come un giovinetto inoffensivo, di modi delicati, simpatico. Vorrei
« che, all'inizio, soltanto qualche debole indizio facesse nascere un'inquie-
« tudine nell'animo dello spettatore, prima che nell'animo dell'eroe. Non è,

« infatti, più terribile che la donna lo veda, le prime volte, sotto un piacevole « aspetto? È un bacio che diventa un morso. Se il ragazzo digrigna subito « i denti il resto è puerile.

« Quanto sarebbe più abile, invece di sottolineare continuamente l'inten- « zione di spaventare, fingere di rassicurare lo spettatore: « Ma no, ma no, « caro signore, qui non c'è nulla di terribile: tutto è naturalissimo, è, forse, « soltanto *un po' troppo* bello », salvo a far giuocare Nosferatu a carte sco- « perte con i marinai del battello.

« Dicasi altrettanto per la parte pseudo-scientifica, presentata nel film « con una pesantezza veramente tedesca: è assurda.

« Quanto sarebbe stato più abile suggerire allo spettatore, insieme con la « spiegazione fantastica, una spiegazione assolutamente razionale e plausibile « basata su un piccolo dato incontrovertibile: che la peste può essere trasmessa « dai topi.

« In un racconto fantastico ben costruito lo spirito deve poter contentarsi « della spiegazione naturale: essa deve *quasi* bastare: ma l'autore l'esporrà « in modo tale che proprio lo scettico *non* se ne contenti. Ogni materialismo « e positivismo debbono, appunto, in questi casi, risultare ingenui.

« Lo strano, nell'*Erlkönig* di Goethe, per esempio, è che il fanciullo sia « più affascinato che atterrito, che egli ceda al misterioso incanto cui suo « padre è insensibile. Anzi è solo il padre che, all'inizio, desta qualche pietà. « Avrei parimenti preferito che la giovinetta di *Nosferatu,* se pur cosciente, « in un primo momento, del proprio sacrificio, perdesse poi questa coscienza « nel cedere al fascino del vampiro, e che quindi non le sembrasse orribile. « Potrebbe, poi, esser sorprendente che il vampiro, vinto dalle grazie della « donna, dimenticasse l'ora... mostro per tutti, bello solo per la donna vit- « tima volontaria e sedotta; ma, a sua volta sedotto, appare sempre meno « orribile, fino a *diventare* l'essere squisito di cui, all'inizio, ha preso la sola « apparenza. E il canto del gallo ucciderà questa incantevole creatura che lo « spettatore vedrà sparire con sollievo ma anche con qualche rimpianto.

« Insomma un film completamente mancato ».

Che sceneggiatore sarebbe stato Gide! Ma i produttori sono sempre alieni, in ogni paese, a ricorrere agli scrittori veramente significativi: paura di guardare in faccia le cose: preferiscono la pseudo arte, la formula che salvi le apparenze artistiche ma che, in realtà, sfugga alla presa.

In queste pagine salviamo un solo pensierino gentile: è per una donna: Marta Egghert:

Una cantante « urla » la « Barcarola » di Schubert che, secondo Gide, dovrebbe, invece, esser cantata a mezza voce, quasi mormorata come « la me- « ravigliosa cantante viennese, il cui nome mi sfugge, cantava la serenata « nel film la ''*Symphonie Inachevée*'' (*Angeli senza paradiso*), affinchè « la voce « scorra e si unisca al frusciar dell'acqua » (6 aprile 1938).

Cinema francese: riconoscimento del miglior Clair, senza tante smancerie:

« Tunisi, 15 novembre 1930. — Ieri sera ho visto un film di Renè Clair:
« *Sous les toits de Paris.* Senza dubbio uno dei migliori film francesi: forse
« il migliore »,
e leggera sopravalutazione del « fenomeno » Pagnol:

« 19 ottobre 1931. — Riduzione cinematografica di *Marius.* Recitazione
« meravigliosa. Raimu magistrale. Dialogo eccellente, inutilmente (quindi col-
« pevolmente) privato di tutti gli spunti che potevan muovere l'immaginazione
« dello spettatore. Un'arte che non suggerisce più nulla. Piuttosto il teatro...

« Ma, nonostante i cambiamenti, mi sforzo di vedere sopratutto i meriti.
« È questo uno dei miei principi di autoeducazione ».

I maligni potrebbero ricordare che regista, nel senso tecnico della parola, dei primi film di Pagnol fu proprio Marc Allegret. Da noi la critica non ha fatto mai gran caso di questi film cinematograficamente e tecnicamente troppo sciatti. Ma a torto, perchè essi meriterebbero maggior studio: con il loro colore risentito e la loro originale stortura delle forme classiche costituiscono una tendenza del cinema e, in generale, dell'arte francese che, per il suo largo successo in patria, deve pur corrispondere ad una vena nativa e autentica.

Gide è, invece, più severo con Duvivier e, pur distinguendone il rango, con le prime opere di Renoir: tutti coloro che hanno sentito quanto c'è di falso e di superfetazione in questi film gli daran ragione:

« 8 maggio 1937. — Elisabetta torna a casa entusiasmata da *Pepè le Moko*
« che, come le avevo detto, non mi piace. E Pietro non comprende la mia
« severità verso *Bas fonds* che mi pare indegno di Renoir e che egli invece
« trova eccellente. Mi duole talmente non condividere il parere delle persone
« con cui parlo (dato che parlo soltanto con amici) che quasi non m'importa
« più nulla delle mie opinioni. Cedo ben presto, finisco con l'ammettere, mi
« vien voglia di domandar perdono. Convinto, al tempo stesso, di aver ragione
« e che... basterebbe intendersi. Si è sempre dello stesso parere quando qual-
« cosa s'è vista *insieme*...

« Mi addolora ogni piccola divergenza, o il non sentirmi d'accordo...
« Si dice che le opinioni non hanno importanza, ma è tuttavia necessario sa-
« pere come regolarsi. Odio tutto ciò che divide gli uomini e, non appena
« io sento di camminare in direzione diversa, desidero convincerne gli altri e
« allearmeli. Sono persuaso che la maggior parte delle divergenze sono cau-
« sate da malintesi. Oppure si tratta di persone dell'altro campo e, in questo
« caso, non c'è nulla da fare. Non c'è che combattere. È atroce ».

« 5 settembre 1936. — Sono andato a vedere con Schiffrin *Les amants ter-*
« *ribles* — al cinema incontro Robert Levesque. Marco è troppo severo con
« il suo film che, tutto sommato, mi sembra ben riuscito. Non ha certamente
« un gran significato, nè grande importanza, ma il dialogo è spesso eccellente,
« e così la recitazione. Le immagini di un gusto squisito, l'ingegnosità, il di-
« namismo, l'abilità della sceneggiatura, e il tatto nel presentare i personaggi
« lo rendono un'opera piacevole. Comprendo, tuttavia, che Marco protesti
« alle lodi eccessive. Questo film non gli nuoce, ma egli vi dimostra soltanto
« i propri doni ».

Gli Schiffrin son due fratelli: l'editore e il direttore di produzione: il primo, Jacques, specializzatosi in eleganti edizioni numerate, ha pubblicato alcune delle più curiose opere contemporanee, e fondato e diretto la nota collezione della Pléiade: il secondo tra l'altro ha organizzato la produzione di *Quai des brumes*.

« 8 settembre 1936. — Colazione con Schiffrin, poi andiamo all'Hotel du « Nord. Siamo così abbattuti, che accetto d'accompagnarlo al cinema, invece « di tornare a casa e correggere le bozze del tomo XII (Faux-Monnayeurs). « Andiamo a vedere il *Giglio infranto*, nuova versione parlata, molto inferiore « a quella in cui ammirammo Lillian Gish. Film d'una crudeltà intollerabile. « Si tocca il fondo della disperazione. Si è ubriachi d'orrore. Dopo di che per- « fino il cielo grigio che troviamo all'uscita sembra sorridere ».

All'Hotel du Nord in quei giorni era morto il dolce e sensibile Eugène Dabit, scrittore poco noto in Italia, fantasioso poeta della periferia parigina che aveva richiamato l'attenzione e suscitato l'affezione dei più autorevoli suoi contemporanei: autore di « *Faubourg de Paris* », « *La zone verte* », « *L'ile* » e sopratutto d'un libro di vive impressioni: « *Hotel du Nord* » e d'un romanzo incompiuto « *Le mal de vivre* »; la sua opera, quale noi la conosciamo, non dà la piena misura del suo ingegno: evidentemente il sicuro giudizio di tanti critici autorevoli deriva dalla personale frequentazione.

Nel 1938 Marcel Carnè trasse dal maggiore scritto del Dabit un film intitolato, appunto, *Hotel du Nord* con Annabella, Jean Pierre Aumont, Jouvet e Arletty. Era difficile fare un film da un libro simile: tutto l'intreccio fu interamente inventato dagli sceneggiatori e, particolarmente, da Henry Janson: plasticamente l'ambiente avrebbe potuto ispirare più caldamente il regista che si limitò a ripetere motivi e partiti già cinematograficamente noti.

Una curiosità:

« 21 marzo 1930. — Leggo nel « Journal to Stella » di Swift, alla data « 27 marzo 1713: "I went afterward to sea a famous moving picture, and « I never saw anything to pretty. Yo see a sea ten inches wide, a towen at the « other end, and ships sailing in the sea and discherging their cannon...".

« Che cosa voleva indicare, in quell'epoca, Swift, con "moving pictures?" « senza dubbio: lanterna magica ».

E uno scherzo:

Una sera, in data che il « Journal » non indica ma che probabilmente cade fra il marzo e l'aprile 1934, Gide, dopo un'interessante conversazione con Martin-Chauffier, e dopo aver cenato, da solo, in un piccolo ristorante della Piazza del Trocadero da lui frequentato in tempi passati, stava per andare a casa un po' malinconico, senz'altra speranza che andar presto a letto, quando.... « in Piazza D'Alma, mentre stavo in attesa del 19 sono rag- « giunto da Domi, di ritorno dallo stabilimento di Billancourt. Non ha ancora « pranzato, ma desidera soprattutto distrarsi. Con quanta gioia mi lascio tra- « scinare al Cinema Byron degli Champs Elisèes! Tutti e due siamo incantati « da *Roman scandals* d'Eddie Cantor. E durante tutto lo spettacolo non penso « più alla piccola ferita che l'altro ieri mi sono fatto alla lingua, mordendomi

« come spesso m'accade. (Non arrivo a capire come diavolo faccia a mordermi
« così: una volta la ferita era così profonda che fui costretto ad andare da
« un dottore pensando che fosse necessario ricucire o finire di tagliare il pez-
« zettino di carne per metà distaccato). Quella sera la lingua mi doleva e, solo,
« nel taxi che mi riconduceva a casa, Rue Vaneau, ricominciai a pensare:
« questa piccola ferita, per quanto insignificante, ripetuta sempre nello stesso
« punto potrebbe dar l'avvio ad una formazione cancerosa... bisogna consi-
« derare tale eventualità freddamente. Comincerebbe con una piccola promi-
« nenza dura, quasi indolore, per la quale non oserei consultare un medico,
« ma quando, alla fine, mi decidessi, il dottore potrebbe dire: troppo tardi.
« Il cancro della lingua è noto: particolarmente difficile a curarsi, presto molto
« doloroso, penoso per gli amici. Una volta bene accertato, che farei? No, no!
« non vi sarebbe da esitare, da interrogarsi lungamente. Avrei il coraggio ne-
« cessario? Si, certo... M'è già capitato due o tre volte nella vita di pensare
« alla possibilità di un suicidio, mai con la forza e la precisione di quella sera,
« nel taxi, tra gli Champs Elisèes e Rue Vaneau.

« Ma che vuole, questo tipo che s'avvicina mentre pago l'autista?

« — Il signor Gide?

« Rispondo con un grugnito. L'altro insiste:

« — Siete proprio il signor André Gide?

« A quest'ora, nella strada deserta, che cosa può desiderare?

« — Stasera, per tutta Parigi, è corsa la voce del vostro suicidio... sono
« redattore del « Petit Journal »... sono venuto ad informarmi... ».

Il lettore non avrà dimenticato, del *Museo degli scandali*, la scena del-l'assaggio e del suicida suo malgrado. Il « Domi » di cui sopra è, con ogni verosimiglianza, Dominique Drouin nipote di Gide, in quanto figlio del cognato di Gide, Marcel Drouin.

Nel « Journal » non si parla soltanto di films già fatti ma anche di films in corso di lavorazione: ecco alcune riflessioni sulla tecnica delle riprese documentarie e sugli inconvenienti degli esterni, che per la loro giustezza e per l'acume dei rilievi colpiranno gli stessi uomini di mestiere:

« Marsiglia, fine giugno 1932. — Si girano gli esterni di *Fanny* di Pagnol.
« Le guardie di servizio non sono sufficienti a tenere indietro la calca degli
« sfaccendati del vecchio porto: intorno alla scena son tirate delle corde. Tra
« una ripresa e l'altra si ristabilisce la circolazione dei tram e delle automo-
« bili, ma, nonostante gli ordini, il « campo » è invaso da una infinità di
« allocchi che si riesce a stento a mandar via. In costoro non v'è alcun desi-
« derio d'aiutare il lavoro altrui, sia pure soltanto non disturbando. Penso
« ad una folla educata che mantenga l'ordine da se stessa, divertendosi a col-
« laborare ad un'opera da cui essa stessa dovrà, dopo, trar profitto. Resto lì
« per più di tre ore, un po' tra i tecnici, vagando da un gruppo all'altro, un
« po' dietro le corde, e i miei sguardi cercano invano tra il pubblico qualche
« volto che faccia piacere guardare. I giovani sono già stigmatizzati dalla mi-
« seria. Gli anziani mostrano tutte le forme dell'egoismo: corruzione, dop-
« piezza, furfanteria e, spesso, perfino crudeltà. Chi dice d'amare l'umanità

« è innamorato sopratutto, di ciò che essa potrebbe essere, di ciò che, senza
« dubbio, essa sarebbe senza questa mostruosa atrofia. Chi ama l'umanità
« deve anzitutto preoccuparsi delle cause di questa atrofia. Per molti anni ho
« detto che l'esigenza morale deve precedere ogni quistione sociale, ma oggi
« non mi sembra più giusto e, come avviene in simili casi, non capisco più
« bene che cosa volessi esattamente dire con tale frase. L'individuo, anche
« ora, m'interessa più della massa; ma sono necessarie favorevoli condizioni
« nella massa per permettere all'individuo sano di esistere. Queste conside-
« razioni espresse così sommariamente sembrano luoghi comuni. Sarebbe ne-
« cessario il dialogo, romanzo o dramma ».

Quante volte, in « esterno », nelle pause della lavorazione, attendendo che il vento, spazzando qualche nuvoletta liberasse il sole, non c'è capitato di gettare uno sguardo in giro sulle comparse (povere donnette del Quadraro con la borsa della spesa nascosta nel costume secentesco e la parrucca di traverso per paura di certi animaletti) o sugli spettatori occasionali, e siamo stati tentati di girar la macchina e cominciar lì il vero film, il film che avremmo dovuto girare!

Sul lago Tchad:

« Marco cerca di filmare alcune scene documentarie; ma senza gran risul-
« tato. Si tratta di ottenere certi gruppi di nuotatori e, principalmente, di
« nuotatrici. Per quanto magre ed eleganti, non sono molto belle. Impossi-
« bile ottenere un movimento d'assieme. Ci dicono che non è decente che
« uomini e donne nuotino contemporaneamente. I maschi devono precedere
« di dieci minuti le ragazze. E poichè esse restano sulla riva gli uomini presi
« da un subito pudore, si ricoprono, si infilano i pantaloni. Marco mi spiega
« che essi si denuderanno entrando nell'acqua; egli conta su un certo effetto:
« le vesti multicolori portate sulla testa per non bagnarle. Ma il pudore è più
« forte; gli uomini preferiscono bagnare le vesti, che si asciugheranno facil-
« mente al sole. Se si insiste per farli spogliare, essi si sparpagliano e vanno
« ad oziare sotto un palmizio. Marco si arrabbia ed ha ragione.

« Al bagno delle donne.

« Anch'esse non discenderanno nell'acqua che vestite. Ciò non toglie
« che esse esigano che gli uomini, e tutti gli spettatori eccetto noi, se ne va-
« dano, si ritirino lontano. Con tutte queste smorfie lo spettacolo è mancato ».

Norvegesi, americani, olandesi e, in genere, i protestanti padroni dei mari del sud han pubblicato libelli e libelli contro la nefasta influenza delle troupes cinematografiche sui costumi indigeni.

Tra tanta « pruderie », il « moralista » Gide non ci fa proprio una gran figura!

« 14 marzo 1926. — Sole senza raggi, terra senza ombre: la luce è deli-
« cata, una luce argentea da Scozia, assolutamente inadatta al cinema. Marco
« si dispera ed io pure ne sono desolato.

« A Mala abbiamo trovato dieci figuranti che, come convenuto, arrivano
« stamattina in piroga. Ma la luce è così cattiva che non possiamo fare che
« una prova. Nel cortile del padre di Zigla (il nostro interprete) capo di

« Mirebeddine, facciamo eseguire diverse scene di vita quotidiana. Alcune « sono perfettamente riuscite. Un ragazzo, vero Ercole fanciullo, è ammirevole « quando sale, di grado in grado, fino in cima al tukul. Siamo un po' distur- « bati da una sessantina di notabili e curiosi che s'affollano nel cortile intorno « a noi, fanno dello zelo, alzano la voce, s'interpongono e, sopratutto, sputano « continuamente ed ovunque. Alcuni attori sono insufficenti: bisogna rim- « piazzarli e Marco domanda dei volontari. Gli vengono condotti trentadue « bambini e bambine. Sotto la veranda si organizza un vero consiglio di leva. « Da questi corpi nudi, unti d'olio, si sprigiona un'odore di pesce, intolle- « rabile... ».

Quanti oltraggi simili ha subito il nostro olfatto nel quotidiano svolgimento del nostro lavoro cinematografico! Quanti spettacoli e contatti spiacevoli ci han fatto esclamare: « È per questo che ho tradotto Sallustio, per questo ho studiato la legge di Gay-Lussac, e dato un'esame di storia della lingua italiana? È per trovarmi qui, tra questa gente, in questo magazzino, con questa afa, che ho abbandonato le mie ricerche sulla metafonesi nel dialetto calabrese? E come la poetessa americana ci siam dovuti rispondere: « No, non era per questo, che quando mi mandavano a letto presto prendevo a calci gli scalini! ».

« 16 marzo 1926. — Stamane il tempo è splendido. Marco s'affatica a « combinare un risveglio d'indigeni, un'uscita dal chiuso di vacche e capre, « ma chi tira da una parte, chi dall'altra, quando comincia ad andare il sole « è già troppo alto, le ombre troppo corte, la luce troppo calda: non c'è più « l'atmosfera del primo mattino.

« Tutto sommato mi sembra che quanto vi sarà di meglio in queste ripre- « se (e senza dubbio vi sarà del buono) sarà stato frutto d'una felice com- « binazione: gesti o attitudini sulle quali non contavamo.

« Tutto ciò che è stato precedentemente concertato temo risulti duro, « artefatto, falso. Mi pare che io avrei proceduto diversamente rinunziando « ai quadri, alle scene, ma, tenendo sempre la macchina pronta, contentan- « domi di riprendere di sorpresa, e senza che se ne accorgano, gli indigeni « occupati ai loro lavori o ai loro giochi, perchè ogni grazia va perduta non « appena si pretende farli ripetere. Il più delle volte è proprio dopo che « Marco ha cessato di girare, qualche volta subito dopo, che si da il gesto « ingenuo, squisito, ininventabile, irripetibile. S'è detto, per esempio, a que- « sta madre di dar da bere al suo bambino, essa lo fa alla meno peggio, le si « dice di piegare più a destra, poi più a sinistra, il recipiente che ella offre « alla sete del bambino. Poi, subito dopo, la vedo, posando a terra il reci- « piente, raccogliere l'acqua nel cavo della mano e farla scorrere sul pollice, « teso come un capezzolo, nella bocca del pupo. Un gesto grazioso, credo « sconosciuto alle madri europee, anche contadine. Ma ahimè! Marco non « girava più. Si tenta di riottenere il gesto. Ma il bambino non ha più sete: « piange, si stizza... la mano della donna sul viso del bambino non è più com- « prensibile, non c'è più nulla. Ah! perchè non si è saputo prendere tutto « ciò di sorpresa! Quanto si detta risulta costruito ».

Bravo! Mai una pagina sul cinema ci è così piaciuta, mai abbiamo dato una così incondizionata adesione: i documentaristi, i realisti non ci vengano a raccontar di necessità tecniche e d'esigenze stilistiche: troppo spesso so- vittime di uno scadente estetismo o d'una retorica d'accatto. C'è un solo modo per fare del realismo: usare la nuda e secca realtà. Nessun attore inventerà mai come si siede, o come prende il cucchiaio, un contadino pugliese. Camerini, che non può essere sospettato di eccessivo amore per il verismo, usa ripetere che la migliore espressione dell'attore è quella che ha preceduto il ciack o seguito l'alt, e che la migliore fotografia è quella dei fondu in chiusura quando, per un attimo, si rivela quale sarebbe stato il diaframma giusto!

Lasciamo stare e leggiamo invece questa pagina richiamata alla nostra memoria dal precedente argomento esotico:

« 14 febbraio 1932. — Film documentario del dr. Muraz: *Nosologie au « Congo et au Cameroun*, proiettato ad una ristretta commissione dell'Istituto « Pasteur. Terribile immagine della miseria umana. Esco dalla proiezione in « uno stato di depressione morale, reso più doloroso dalla convinzione che « soltanto pochi di questi mali non potevano essere evitati se l'uomo avesse « impiegato la sua intelligenza e le sue cure a combatterli. Questo disgra- « ziato fanciullo scheletrico, così poco pesante che la madre lo porta facil- « mente senza fatica, con le mani e i piedi corrosi da parassiti! Quanta stupi- « daggine, quanta incuria! Esseri disgraziati che esistono solo per soffrire « non hanno nemmeno l'idea d'uno stato migliore, non hanno che rasse- « gnarsi a vivere come altri si rassegna a morire.

« Vi sono delle dolorose necessità, contro le quali è empio protestare. « Ve ne sono, del resto, molto meno di quel che non sembri all'ignoranza; « l'industriosità dell'uomo ne ha saputo ridurre un gran numero; diminuerà « ancora queste *fatalità* che, dapprima, sembravano ineluttabili. Ma è empio « rassegnarsi ai mali che l'industriosità dell'uomo può rimediare. Questo film, « infine, non mi insegnava nulla di nuovo. Riconoscevo queste popolazioni « rivierasche del fiume Congo fra le quali avevamo vagato, di villaggio in « villaggio, nelle prime settimane del nostro viaggio, senza mai incontrare un « solo essere che non fosse tarato, macchiato, roso, rovinato in qualche parte « del suo corpo. Essi erano così numerosi che naturalmente pensavano — « se pur queste povere creature erano capaci di pensare — che tutte le loro « tare erano inerenti alla natura umana e che, se non incontravano mai un uomo « sano, è perchè non ve ne possono essere (come, già carica dai peccati dei « suoi antenati nessun'anima, direste voi, possa essere immaginata senza mac- « chia). Chi fra loro parlasse di guarigione possibile, si farebbe trattare da « utopista, vedrebbe sollevarsi contro di lui tutti i maghi e i preti del paese ».

Per finire ecco alcuni asterischi tratti dal *Journal des faux monnayeurs* che, come tutti sanno, è una vera « arte poetica » del romanzo moderno.

Qualche purista drizzerà le orecchie: cosa ha a vedere un'opera narrativa con un film? Ma gli sceneggiatori leggano: vi troveranno qualche regoletta valevole per loro:

« — Non approfittare dello slancio acquisito.

« — Un personaggio che non finisca mai le proprie frasi.

« — Cercare l'espressione diretta dello stato d'animo d'un personaggio « e non descriverlo.

« — Il cattivo romanziere costruisce i propri personaggi: li dirige e li « fa parlare. Il vero romanziere li ascolta e li guarda mentre agiscono: li « sente parlare prima di conoscerli: da quel che dicono comprende chi sono.

« — Le determinanti dei più piccoli gesti sono multiple come le sor- « genti del Nilo.

« — La vita ci presenta, ovunque, un'infinità di spunti drammatici, ma « è raro che essi si sviluppino come li svolgerebbe un romanziere.

« — Il libro che sto scrivendo finirà in modo brusco: non per esauri- « mento del soggetto, che deve dare l'impressione dell'inesauribile, ma, al « contrario, per un suo svilupparsi, per un suo evadere dalla cornice. Non « deve annodarsi, ma spandersi, disfarsi...

« — Il romanziere autentico crea i propri personaggi con le infinite dire- « zioni della sua vita possibile, il falso romanziere con l'unica linea della sua « vita reale. Il genio del romanzo fa vivere il possibile, non rivivere il reale.

« — Non è bello contrapporre un personaggio ad un altro o creare dei « paralleli.

« — Non esporre mai delle idee se non in funzione di temperamenti e « caratteri.

« — I personaggi non esistono fino a quando non sono battezzati.

« — L'avvenire m'interessa più del passato e, sopratutto, ciò che non « appartiene più al domani che all'ieri. Non: « una pittura esatta dell'e- « poca... ».

« — Nessun ambiente sia indifferente per l'azione. Tutto ciò che non « serve appesantisce.

« — Non posso pretendere che il mio racconto sia al tempo stesso non « ambientato e preciso.

« — Non si rende un servizio ai lettori proponendo la soluzione d'un « problema, ma invitandoli a riflettere su quei problemi che — secondo « me — non possono avere che soluzioni particolari e personali.

« — Molte pretese difficoltà cadrebbero prendendo partito della loro « originalità.

« — Ammettere che un personaggio che se ne va non possa esser visto « che di spalle.

« — Tolstoi illumina in faccia gli avvenimenti, ognuno dei quali viene « a turno in primo piano, senza che le loro linee si intersechino; non c'è « ombra, nè prospettiva. In Dickens e Dostojevski la luce che illumina i per- « sonaggi non è mai diffusa. In Tolstoi le scene più riuscite sono sempre gri- « gie, perchè illuminate in modo uguale in tutte le loro parti.

« — Studiare anzitutto il punto da cui deve affluire la luce; ne dipen- « dono tutte le ombre. Ogni figura riposa e s'appoggia sulla propria ombra.

« — Errore dei dialoghi in cui i personaggi parlano per il lettore: l'au-
« tore affida loro la missione di spiegar tutto. Stare attenti a che ogni perso-
« naggio parli soltanto per il suo interlocutore ».

L'estetismo cinematografico ha portato ad un'eccessiva codificazione delle leggi di costruzione d'una sceneggiatura: speriamo che questi asterischi, come l'esempio degli scenari, più sopra riportati, « rifatti » da Gide, diano il coraggio necessario a qualche autore a fare d'una sceneggiatura non l'arida e artificiosa applicazione delle regole d'una falsa drammaturgia, ma un'opera viva, elastica, imprevedibile, creazione ogni volta originale e necessaria.

l. s.

Recensioni

« *Das Deutsche Filmschrifttum* » — *eine Bibliographie der Bücher und Zeitschriften über das Filmwesen* — di HANS TRAUB e HANNS WILHELM LAVIES — Casa Editrice Karl W. Hiersemann - Lipsia, 1940.

Autori di questa ottima bibliografia cinematografica che comprende ben 3129 pubblicazioni in lingua tedesca sono il Dott. in filosofia Hans Traub e Hanns Wilhelm Lavies. Essa è stata effettuata per conto della « Lehrschau der Universum-Film Aktiengesellschaft » di cui il dott. Hans Traub è direttore scientifico. Non bisogna credere che questo volume di 247 pagine sia soltanto un'arida enumerazione di opere poichè ognuna delle sei parti in cui esso è diviso è preceduta da interessanti introduzioni che, oltre a giustificare la suddivisione del materiale secondo l'argomento trattato, prendono lo spunto per interessanti considerazioni di carattere scientifico e culturale. Quindi è un'opera che oltre a costituire una fonte precisa ed esauriente di tutta la bibliografia cinematografica di lingua tedesca — e come tale quindi di grande valore per qualsiasi studioso dei problemi del film — può essere letta con interesse ed utilità anche nelle sue parti complementari. Nel volume sono citati tutti i libri, le riviste, gli opuscoli, i cataloghi, ecc. a cominciare dai primi anni della cinematografia per finire a tutto il 1939 compreso. Una parola di lode merita anche la pratica ed intelligente divisione del materiale che facilita la ricerca anche a persone che non siano specializzate nella tecnica cinematografica.

I. Parte: « *nozioni generali* ». — Sotto tale voce sono raccolte tutte quelle opere che non è stato possibile catalogare in una delle cinque seguenti suddivisioni dal contenuto ben definito. La bibliografia cinematografia, sia perchè la sua data di nascita è molto recente sia perchè la materia che tratta è molto vasta e molteplice, rende molto difficile la selezione e la ripartizione della materia; pertanto si è resa necessaria anche questa prima parte di carattere più generico. L'importanza del film per lo Stato e per il popolo e l'influenza che esso ha sull'ambiente che ci circonda costituiscono uno dei fattori più importanti della cinematografia. I vari scritti trattano questi problemi da un determinato punto di vista, pur conservando tuttavia un carattere unitario. Essi rappresentano il collegamento fra il cinema e l'ambiente che lo circonda

e quindi il loro posto è giustamente all'inizio della presente bibliografia. Una parte di questi problemi è dedicata alla propaganda cinematografia in tempo di guerra ed in tempo di pace. Nel 1916 fu creato a questo proposito in Germania presso il Ministero degli Esteri un servizio militare fotografico e cinematografico da cui poi nel 1917 derivò l'Ufficio per la fotografia e la cinematografia (B.U.F.A.). Contemporaneamente, fin dal 1916, anche l'industria privata iniziò attività propagandistiche affini specialmente con la fondazione della « Deutsche Lichtbildgesellschaft » e della « Universum Film Gesellschaft ». Un secondo gruppo di questa prima parte si occupa di opere che trattano tutti i problemi sociali e morali del cinema, nel quale per molto tempo si volle vedere un pericolo per il popolo sia dal punto di vista della morale che dell'igiene. Questo genere di letteratura raggiunse il suo apogeo negli anni che precedettero la guerra mondiale e nell'immediato dopo-guerra. Maestri, parroci, uomini politici e tutti coloro che si occupano della protezione della gioventù non mancarono di esaminare l'influenza del cinema sul popolo e nacquero di conseguenza un'infinità di polemiche. Al film spettacolare, cui si attribuiva generalmente un'influenza dannosa, si opponeva il film di carattere culturale che rientra quindi in questa parte del volume. Una delle migliori opere sul film culturale è data dal volume di O. Kalbus: « Der Deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht » (Berlino 1922). Più tardi, la scoperta del film sonoro creò nuovamente delle vivaci polemiche ma questa volta prevalentemente nel campo estetico ed artistico. Un altro gruppo di pubblicazioni appartenente a questa prima parte è costituito da tutte quelle opere, scritte generalmente per le masse, che trattano del film sotto tutti i suoi aspetti per cui difficile è il classificarlo. Si possono ricordare i seguenti: Urban Gad « Der Film, seine Mittel- seine Ziele » che tratta del cinema all'epoca del film muto (Berlino 1921), Josepf Gregor: « Das Zeitalter des Films » (Vienna 1932) che si occupa del film più che altro dal punto di vista estetico, e J. Jahn « Der Tonfilm » che si limita ad un'esposizione di problemi tecnici.

Infine in questa parte sono presi in considerazione anche elenchi di titoli di film apparsi in speciali cataloghi cinematografici o facenti parte di archivi. Uno dei manuali più completi di questo genere è quello di A. Jason come anche gli annuari dell'industria cinematografica (1923-1933) in cui si trovano enumerati i titoli dei film spettacolari programmati in Germania. Gli altri cataloghi si limitano in genere ad elenchi di soli film a carattere culturale. Per quanto riguarda poi opuscoli di propaganda e relazioni di congressi hanno uno speciale valore gli scritti relativi alla biennale di Venezia.

II. Parte: *produzione cinematografica.* — La produzione in senso lato comprende tutti i molteplici processi della lavorazione di un film. Si inizia con il concepimento di un'idea adatta ad essere trasportata sulla schermo per finire alla proiezione del film ultimato. Quindi essa comprende l'elaborazione del soggetto (fino alla sceneggiatura completa), scenografia e architettura cinematografica, ripresa del film nei teatri di posa o all'aperto, recitazione, elabo-

razione del materiale raccolto (sviluppo, copia, montaggio), e proiezione. Questi vari aspetti della lavorazione di un film debbono ancora suddividersi in due grandi gruppi a seconda che essi trattino i vari problemi dal punto di vista artistico oppure tecnico. Per quanto sia opportuno ricordare che arte e tecnica del cinema sono intimamente connesse.

Una grande quantità di scritti tratta il problema se il cinema sia o non sia una vera arte ed il processo della produzione viene considerato principalmente dal punto di vista filosofico ed artistico. Molto discussi sono anche i problemi del suono, del colore e dell'immagine. I primi seri tentativi di mettere in relazione la musica con l'immagine risalgono a Peter Castell (1735), e, nel campo del film astratto, sono da ricordare Oskar e Hans Fischinger. Utile, come introduzione a questi problemi, è il volume di Victor Schamoni « Das Lichtspiel » (1936).

Gli scritti di carattere filosofico sono tanto di carattere artistico che tecnico ma poichè la filosofia della tecnica è ancora ai suoi inizi (vedi: Eugen Diesel « Phenomen der Technik » (Berlino 1939) spesso dal campo della filosofia tecnica si sconfina in quello della psicologia.

I confronti fra cinema e teatro (molto è stato scritto a questo riguardo) hanno portato col passare degli anni ad una chiarificazione dei rapporti che intercorrono tra queste due espressioni artistiche. Agli inizi si vedeva nel film un pericolo economico ed etico per il teatro ma col tempo l'arte cinematografica si è dimostrata sostanzialmente diversa da quella teatrale ed un esame della bibliografia ce lo dimostra. Tuttavia, poichè nei primi anni del cinema la differenza essenziale fra il teatro ed il film era costituita dal fatto che quest'ultimo era muto, le polemiche risorsero vivaci con l'avvento del sonoro. Comunque si è sempre di più affermata la constatazione che la vera differenza fra cinema e teatro (prescidendo dal muto o sonoro) consiste nel fatto che sul palcoscenico agisce l'uomo nella sua immediata realtà mentre sullo schermo è soltanto il riflesso della sua immagine. Nel cinema poi non solo le persone si muovono in un dato spazio (come a teatro) ma il film stesso e le cose sono in movimento (abbiamo primi piani, carrellate, riprese panoramiche, ecc.). Inoltre il cinema si avvalora del montaggio (sia dell'immagine che della colonna sonora).

Dal punto di vista statistico abbondante è la bibliografia sugli attori. Essa, quando si tratta di opere serie che mettono in valore l'arte degli interpreti, è utile. Solo poche, fra le biografie, possono purtroppo considerarsi come opere di qualche valore perchè la maggior parte è stata scritta per accontentare il gusto del pubblico per i suoi attori favoriti, ma spesso anche tali opere sono di qualche utilità specialmente perchè in via generale sono corredate da numeroso materiale fotografico. Inoltre, anche se abbastanza esigua, vi è tutta una serie di scritti inerenti alla recitazione ed a tutto ciò che ad essa si riferisce (dizione, cosmetica, abbigliamento, canto, tecnica della respirazione, danza, sport) e in questo campo riescono utili anche opere scritte per il teatro o per la danza. Non eccessivamente numerose è la bibliografia relativa ai rapporti fra la musica e il cinema, specialmente se si tiene conto del-

l'importanza che quest'ultima aveva ai tempi del muto. Fra le opere più note sulla musica illustrativa del film muto occorre ricordare quella di H. Erdemann e Giuseppe Becce « Allgemeines Handbuch der Filmmusik » (Berlino 1927).

Tecnica del film: la bibliografia dei processi tecnici della produzione cinematografica è molto varia poichè grande è in questo campo la specializzazione. La bibliografia tecnica del film è contemporaneamente anche una bibliografia di molti rami della lavorazione tecnica e scientifica — fotochimica, fotografia, architettura —. I problemi più importanti della tecnica sono quelli inerenti alla ripresa, al montaggio ed alla proiezione. Essi a loro volta investono una quantità di altri problemi: film vergine, ottica, effetti di luce, ripresa dell'immagine e ripresa del suono, riprese effettuate nei teatri di posa e quelle effettuate all'aperto, trucchi, ecc. La tecnica della lavorazione vera e propria del film riguarda specialmente lo sviluppo, la copia, le didascalie, gli ingrandimenti fotografici e le fotografie per la pubblicità. Infine vi è la tecnica della proiezione con tutti i problemi che ad essa si riferiscono. Non bisogna inoltre trascurare neppure tutti quei problemi tecnici che pur non essendo espressione diretta della cinematografia (fotografia, radio, televisione, dischi), tuttavia la interessano.

Il film culturale, il giornale cinematografico, il documentario in genere ed il film pubblicitario e di propaganda costituiscono un gruppo a parte. Il cinema deve la sua origine all'istinto di indagine scientifica. Dallo studio dei problemi della fotografia si è giunti alla cinematografia la quale, fin dall'inizio, diede particolare sviluppo a due rami: quello del film spettacolare e quello del documentario, pur non trascurando il film culturale vero e proprio, che troviamo elencato nei cataloghi cinematografici fin dal 1897. Anche i giornali cinematografici risalgono all'infanzia del cinema (Pathé Journal, 1906, Eclair Journal, 1907; ed in Germania, dopo alcuni sporadici precursori, appare nel 1914 il giornale Messter). Accurata è stata anche in questo campo la cernita bibliografica.

III Parte: *Economia del film.* — Nel campo economico la produzione cinematografica si sviluppa secondo le direttive generali del commercio. Ragioneria, fisco, cassa, divise estere, compra e vendita di materiale formano l'oggetto sia dell'economia cinematografica che di quella di qualsiasi altra impresa commerciale. Pur tuttavia nel decorso del suo sviluppo si sono venute creando delle forme di commercio proprie al cinema e la bibliografia le tratta dal punto di vista industriale, economico e sociale. Le leggi economiche regolano la fabbricazione di un film dall'inizio alla fine ed hanno una grande influenza sulla sua esecuzione. In questa parte quindi è presa in considerazione tutta la bibliografia che riguarda le leggi economiche che regolano la fabbricazione di un film come pure quella che si riferisce allo smercio del film, allo sfruttamento delle sale cinematografiche ed alla valorizzazione di vecchi film.

IV Parte: *Diritto cinematografico.* — Qualsiasi processo della produzione e dell'economia cinematografica viene a trovarsi in contatto con questioni giu-

ridiche. In maggioranza si tratta di ordinari problemi del diritto pubblico e privato e solo in casi speciali si parla di un diritto cinematografico. Dal punto di vista della bibliografia quest'ultimo manca di unitarietà tuttavia può dividersi in due grandi gruppi: quello riguardante la produzione vera e propria e quello concernente i diritti di autore. Inoltre sono citate raccolte di leggi, editti, disposizioni governative che riguardano il cinema. Numerosi sono anche gli scritti che si riferiscono a questioni giuridiche relative alla censura.

V Parte: *Film a formato ridotto e film per famiglia.* — La bibliografia del film a passo ridotto si occupa principalmente della produzione del film vergine, degli apparecchi da ripresa e di quelli da proiezione come pure di tutti quei manualetti didattici che contengono istruzioni per dilettanti. Per quanto concerne il sonoro esso è ancora ai suoi primi passi e generalmente, per ora, durante la proiezione viene sfruttato il disco fonografico. Importanti, per lo sviluppo tecnico del film a passo ridotto, sono le seguenti date: 1901, film di 17,5 mm di Kretschmar (Dresda); 1903, film di 17 mm di Ernemann (Dresda) con il suo proiettore « Kino »; 1923, Film Pathé-Rural di 9,5 mm, la cui denominazione denota già la sua importanza per le zone rurali sprovviste di cinematografi normali; 1906, Film Kodak di 16 mm; 1927, Ozaphan Film; 1929 il film di 16 mm Kodacolor per film a colori; 1932, Film di 16 mm Agfacolor per riprese a colori; 1932, Film Kodak di 8 mm; 1935, Film Kodak di 16 mm per riprese a colori (Kodachrom); 1937, Film sonoro Pathé-Vox di mm. 9,5; 1938, Film Agfa-Color Neufilm di 16 mm; 1939, Film a colori di 8 mm.

VI Parte: *Riviste.* — La sfera del cinema comprende campi di lavoro molto differenti quindi, oltre alle riviste di carattere propriamente cinematografico, ve ne sono molte che, pur trattando altri argomenti, si occupano per riflesso anche di questioni cinematografiche. I problemi dell'acustica, della chimica, della fisica, dell'elettrotecnica e della televisione sono problemi anche del cinema. D'altra parte anche tutte le riviste che concernono dizione, danza, musica, teatro, si occupano spesso anche del cinema in rapporto alla loro specializzazione. Numerose sono anche le riviste che si occupano dei problemi filosofici, artistici ed estetici del film.

Il presente volume, che non dovrebbe mancare in nessuna biblioteca dedicata ad opere cinematografiche, è assolutamente necessario a qualsiasi persona che desideri fare uno studio accurato sulla cinematografia tedesca e, come fonte bibliografica, esso rappresenta per l'accuratezza della compilazione, per il valore delle opere citate, per la loro abbondanza e per la intelligente suddivisione del materiale, un'opera della massima utilità.

V. B.

GEORGES POTONNIÉE: *Cent ans de photographie 1839-1939* — Société d'Éditions Géographiques, maritimes et coloniales - Paris - 1940.

La fotografia, quale mezzo tecnico per rendere permanente la immagine della camera oscura, è stata ideata dal francese Nicéphore Niépce, nel 1822.

Questo fatto, universalmente riconosciuto e che costituisce giusto motivo di orgoglio, fa sì che, in Francia, non si trascuri nessuna occasione per dare il massimo risalto alla storia della tecnica fotografica e per parlare diffusamente del Niépce e soprattutto del Daguerre, finanziatore e continuatore dell'opera del Niépce.

Cent ans de photographie (1839-1939) del Potonniée, già autore di un volume sulla *Histoire de la découverte de la photographie,* assai pregevole per dati storici e per numero di documentazioni, può essere considerato in un certo senso un doppione della sua opera anteriore pur essendo per taluni aspetti più ridotto nelle descrizioni tecniche e per altro verso meno vario perchè indirizzato all'unico scopo di celebrare un occasionale centenario: quello del 19 agosto 1839.

In tale data Arago presentava all'Accademia delle Scienze di Parigi, di cui era segretario, un rapporto da lui redatto, per incarico della stessa Accademia, unitamente ad Humboldt ed a Biot, sulla fotografia, o, per essere più esatti, sul procedimento tecnico allora chiamato *daguerrotipia;* veniva così resa pubblica una scoperta sulla quale il Niépce ed il Daguerre lavoravano già da diciassette anni.

Arago, nel suo rapporto, affermava:

« Daguerre ha scoperto schermi speciali sui quali l'immagine ottica lascia un'impronta perfetta. L'estrema sensibilità della preparazione ideata da Daguerre (da otto a dieci minuti primi, in pieno sole, d'estate, a mezzogiorno) non costituisce il solo carattere per il quale la sua scoperta si differenzia dalle prove imperfette alle quali altri si erano già cimentati per disegnare sagome sul cloruro di argento. L'invenzione di Daguerre è il frutto di ricerche di più anni durante i quali esso ebbe per collaboratore il suo amico Niépce di Chalon-sur-Saône ».

Il volume del Potonniée è in sostanza una rapida sintesi della evoluzione della tecnica fotografica che, partendo dalla prima idea di Nicéphore Niépce di fissare in forma duratura l'immagine della camera oscura attraverso l'esposizione di adatte sostanze per diecine e diecine di minuti, giunge sino ai tempi moderni in cui le più sensibili emulsioni si impressionano per esposizioni di minime frazioni di secondo.

Infatti la rapidità delle emulsioni è passata, in un secolo, da trenta minuti primi ad un miliardesimo di secondo.

In questo suo libro il Potonniée, come si è già detto, mette particolarmente in evidenza il contributo dato dai francesi allo sviluppo della fotografia, dilungandosi talvolta sulla vita e sulle abitudini di taluni ricercatori

il cui apporto non fu invero sempre decisivo per il progresso di questa grande ed utile invenzione.

Il volume si divide in tre parti: la prima si può considerare puramente storica in quanto si limita a riportare documentazioni varie tendenti a rendere indiscutibile la priorità francese dell'invenzione ed a stabilire in modo incontrovertibile la povertà e la genialità del Niépce da una parte e dall'altra la ricchezza e la sincerità, nei riguardi di Niépce, del Daguerre. Di quest'ultimo però, sia per il troppo evidente tentativo di farne un amico e protettore di Nicéphore, sia per una significativa riproduzione della sua fisionomia (da una daguerrotipia eseguita nel 1848) siamo portati a pensare che fosse piuttosto un furbo anzichè uno studioso.

In questa prima parte viene trattato il periodo che va dal 1822 al 1839.

Nella seconda parte il Potonniée parla dello sviluppo della fotografia nel centennio 1839-1939 seguendo la tecnica della riproduzione delle immagini dalla daguerrotipia sino alla trasmissione delle immagini a distanza a mezzo degli apparecchi ideati dal Belin, non trascurando di accennare ai processi di colorazione della pellicola, alla stereoscopia, alla fotografia animata (cinema) ed alla fotografia del suono (colonna sonora).

Anche questa seconda parte è trattata con obbiettiva storica, senza, cioè, riportare concezioni o punti di vista personali ma soffermandosi come sempre, in forma piuttosto evidente, su quei documenti che possono mettere in luce il contributo dato dagli studiosi francesi.

Nella terza parte del suo libro il Potonniée si cimenta invece in speculazioni letterarie ed in deduzioni del tutto personali sugli sviluppi e sull'avvenire della tecnica fotografica, traendo talvolta conclusioni non del tutto accettabili dal triplice modo di concepire la fotografia come processo di disegno, come mezzo di ricerche scientifiche e come processo letterario.

Senza dubbio l'utilizzazione della fotografia nella pratica non dà luogo a distinzioni così nettamente diverse come potrebbe pensarsi dall'uso di questi tre termini precisi: disegno, scienza, letteratura. Tuttavia dal punto di vista applicativo esse servono a delimitare le tre grandi possibilità evolutive della tecnica fotografica.

Come disegno, l'importanza fondamentale della fotografia si manifesta in modo particolare nella riproduzione di documenti il cui valore storico può essere talvolta notevole. Bisogna inoltre tener presente che, nel suo primo periodo di sviluppo, la fotografia venne adoperata quale importante aiuto all'opera dei disegnatori.

In quanto riproduzione documentaria pura e semplice della vita esteriore la fotografia, con il contributo che le vien dato dal colore, dal movimento, dalla profondità spaziale e dal suono, può darci fedeli rappresentazioni della stessa vita nella sua forma più reale e vissuta.

Come mezzo di ricerche scientifiche, la fotografia può considerarsi più precisa, più sensibile e più efficace dello stesso occhio umano.

La microfotografia, la fotografia degli spazi siderali, la fotografia delle zone invisibili dello spettro delle radiazioni e le numerose altre forme in cui

essa viene usata sono evidenti e tangibili risultati delle possibilità e dei rendimenti dell'applicazione del processo fotografico alla tecnica scientifica.

Infine come processo letterario l'azione della fotografia si manifesta in due domini diversi: la Scuola e la Ricreazione.

Come mezzo d'insegnamento il valore del cinema, diretta grandiosa evoluzione della fotografia, è ormai troppo noto a tutti.

Quale mezzo di ricreazione il dominio del cinema è così vasto e tanto diffuso da rendere impossibile all'autore di darne ampi rendiconti in questo volume.

Nel suo complesso il libro è degno di nota anche perchè serve a dare un quadro abbastanza preciso di una tecnica che, per le sue numerose e meravigliose applicazioni, durerà certamente nei secoli quanto la stessa civiltà.

PAOLO UCCELLO

Vita del Centro

Anche quest'anno il Ministero della Cultura Popolare ha bandito il concorso per gli allievi delle varie sezioni del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Il numero dei posti complessivamente messi a concorso è notevolmente ridotto rispetto a quello dello scorso anno scolastico, in quanto si è sentita la necessità di una sempre maggiore selezione degli allievi.

Come già per gli altri anni, agli allievi più meritevoli verranno concesse borse di lavoro.

Riportiamo qui appresso gli estremi del bando.

Il *Centro Sperimentale di Cinematografia* mette a concorso per l'anno accademico 1941-42-XX:

N. 7 posti per allievi della Sezione REGIA e ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE;
» 10 » » » » » RECITAZIONE;
» 6 » » » » » OTTICA;
» 3 » » » » » FONICA;
» 4 » » » » » SCENOGRAFIA.

L'età minima di ammissione per gli allievi *attori* è di anni 18, per le allieve *attrici* di anni 16; *per tutti gli altri* di anni 20.

I titoli minimi di studio richiesti per le singole Sezioni sono i seguenti:

REGIA e ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE — diploma di una scuola media superiore;

RECITAZIONE — licenza di una scuola media inferiore;

OTTICA
FONICA
SCENOGRAFIA
} diploma di una scuola media superiore o di un Istituto di specializzazione.

La Commissione esaminatrice si riserva di ammettere, in casi eccezionali, quegli elementi che, sprovvisti del titolo di studio richiesto, dimostrino particolari e spiccate attitudini e capacità per la categoria cui aspirano.

Le domande, in carta libera, *con la dichiarazione della Sezione prescelta dall'aspirante allievo*, dovranno pervenire alla Segreteria Didattica del Centro — nella sua Sede di Via Tuscolana, km. 9, Roma — corredati dei seguenti documenti:

1) Certificato di nascita, dal quale risulti anche *la non appartenenza alla razza ebraica.*

2) Certificato di cittadinanza italiana.

3) Certificato di iscrizione al P. N. F. o alle Organizzazioni Giovanili.

4) Certificato penale, in data non anteriore al 1° luglio 1941-XIX.

5) Certificato di buona condotta, in data non anteriore al 1° luglio 1941-XIX.

6) Per i minori, consenso scritto da parte dei genitori, *contenente anche la dichiarazione impegnativa che i propri figli sono in condizione di mantenersi decorosamente a Roma a loro spese.*

7) Titolo di studio.

8) Tassa di L. 10 per rimborso spese di Segreteria, da versarsi sul conto corrente postale n. 1/26400.

9) N. 2 fotografie nel formato 9 × 12, una a mezzo busto e una a corpo intiero, per i soli aspiranti alla Sezione Recitazione.

10) N. 3 fotografie formato tessera, per gli usi della Segreteria Didattica.

11) Tutti gli altri documenti che ciascun aspirante riterrà opportuno presentare per una migliore valutazione delle proprie capacità, quali: titoli di studio oltre a quello indicato, conoscenza di lingue estere, musica, sport, pubblicazioni, lavori fotografici, sceneggiature, bozzetti scenografici, ecc.

L'esame di ammissione sarà fatto da una Commissione presieduta dal Direttore del Centro Sperimentale e composta da un Funzionario

designato dal Ministero della Cultura Popolare, dagli Insegnanti delle varie Sezioni e da due registi.

Gli allievi ammessi dovranno versare alla Segreteria del C. S. C. L. 100 per tassa di ammissione, nonchè provvedere a proprie spese ai libri di testo e agli indumenti regolamentari.

Solo in casi eccezionali per gli allievi ed allieve che dimostreranno particolari attitudini e daranno soddisfacenti risultati di profitto e di disciplina, potranno essere accordate, dopo un trimestre di permanenza al Centro, a titolo di premio, delle agevolazioni di carattere economico.

Gli allievi e le allieve ammessi, dovranno sottoporsi alle norme di carattere interno fissate dal Centro e sancite da apposito regolamento.

Le domande, corredate dai richiesti documenti, dovranno pervenire alla Segreteria Didattica del Centro, non oltre il 15 settembre p. v.

* * *

È terminato in questi giorni il montaggio di « Roma Vecchia » esercitazione dell'allievo regista Trieste.

Con essa si è chiusa l'attività scolastica di quest'anno.

La realizzazione di questo cortometraggio è stata abbastanza complessa, anche perchè per la prima volta gli allievi si sono cimentati quest'anno nel girare in esterno.

Infatti tutto il lavoro, di una delicata poesia campestre, si è svolto in una villa nelle vicinanze del centro.

Durante la lavorazione si sono trovate delle difficoltà che non si erano incontrate nelle normali esercitazioni in teatro; difficoltà non soltanto di carattere artistico ma anche pratico, che hanno ostacolato non solo l'opera del regista, ma di tutti i collaboratori. Esse sono state due soprattutto:

Il tempo, il quale nel preventivo era stato posto come un fattore positivo, in certi giorni si è dimostrato decisamente contrario.

In secondo luogo la difficoltà di poter concentrare l'attenzione al lavoro in piena campagna, in pieno sole.

Tutto quel mondo poetico, a scuola così preciso, definito, previsto nei più piccoli significati, una volta portato all'aperto si è volatizzato.

In teatro tutto quello che c'è, cavi, riflettori, le persone stesse, sono come tante linee direzionali che si incrociano e stabiliscono un centro d'attenzione in quei pochi metri quadrati di scena dove recitano gli attori, in modo che questo

lavoro si compie quasi automaticamente, mentre in esterno si deve fare per forza di volontà.

E la campagna è mondo così vario che è un incentivo continuo a svagarsi e rende terribilmente indolenti.

L'interessante però è che queste difficoltà sono state superate e si è realizzato quello che si voleva realizzare.

Ancora maggiore è stata la soddisfazione degli allievi in quanto gli insegnanti, essendo questa una prova di esame, non erano intervenuti se non con una discreta supervisione.

Anche l'organizzazione era stata curata dagli allievi con i mezzi avuti dalla scuola nei quali erano compresi più di 110 metri di pellicola. In precedenza infatti era stato organizzato, previsto, procurato tutto quello che poi è servito durante i venti giorni di lavorazione.

In definitiva ne è risultato un buon lavoro: ben più importante della realizzazione del lavoro però è quello che ciascun allievo, ognuno nel suo ramo, ha saputo trarre di insegnamenti e di esperienze.

Riassunto dei principali articoli in lingua tedesca e spagnuola

Valerio Mariani: *Kulturfilme und Kunstwissenschaft.*

Der Kulturfilm, dem das Fremdwort « Dokumentarfilm » entspricht, hat eigentlich jede starre « dokumentierende » Nachbildung des Einzelheitenkrams überwunden. Das hastige und mechanische Stürmen des Feuerwehrwagens hat seit Jahren lang auf seine Rolle verzichtet, und künstlerischere Formen und Wirkungen verleihen dem Kulturfilm einen abwechselnden Rhythmus von Bewegungen und Vordergründen.

Wenn es sich handelt, auf der Lichtbildbühne die Bauwerke der Vergangenheit su wiedergeben, bzw. Statuen und Gemälde vor den Augen zu bringen, ist man oft entmutigt und, wegen der scheinbaren Unmöglichkeit, eine schon vorher künstlerisch geschilderte « Wahrheit » neuerdings darzustellen, verzagt. Jedermann erinnert sich an die wunderschönen aber auch unsagbar langweiligen Aufnahmen von Denkmälern und Kunstwerken, die keine mindeste ästhethische Rührung in uns hervorriefen.

Jedes Kunstwerk verlangt seine eigene Auslegung und Darstellung auf dem Bildschirm. Was für ein strenges romanisches Grabmal gilt, ist nicht zu einem Barockbrunnen geeignet. Im Betriff der Malerei, ist kein Zweifel möglich: niemand kann die Vorteile einer totalen umfassenden Ansicht des Milieus und des Bildes, um erst später auf die Einzelheiten zu treten, verkennen. Damit verstehen und erkennen wir das Kunstwerk, weil wir den selben Weg folgen, den der schaffende Künstler, von der Erwägung der umgebenden Architektur, bis zu den räumlichen Beziehungen, in Einklang mit der Tatsächlichkeit der Umwelt, betreten hat.

Dies ist vielleicht das einzige Vorgehen, das sich nicht das Ziel stellt, die Kunst dem Leben, sondern das Leben der Kunst zu nähern: und das ist doch eigentlich, unserer Meinung nach, das Wichtigste.

G. Cogni: *Wort, Musik und Bild.*

In einem anderen strikt philosophischen Aufsatz, haben wir bemerkt, es gebe eine Kunst die uns hente das lebendige Erlebniss des fortwährenden Abwechseln und Verschmelzen oder manchmal der Verquickung der drei Elemente anbietet: das Problem ihrer Verhätnisse in der Weltanschauung bemühte den Geist des grössten Dramaturgen unserer Zeit, Richard Wagner. Jene Kunst ist der Film.

Wagner bemerkte dass gerade die oberflächlichsten und mindest tiefen Schöpfer diejenigen sind, welche stets in der Musikerzeugung mit verzweifelter Hast irgend ein Objekt suchen. Die einen starren in dem allgemeinen Intellektualismus der modernen Welt, wodurch nur Gewicht und Mass Bedeutung erreichen; eine Welt die am objektiv intellektgemäss Begrenzten geankert, oft unfähig ist, das unendlich Göttliche durch die Beschränktheit der Objekten zu ergreifen. Jene Musiker bemühen sich nämlich den Sinn der Noten festzustellen, womit die Noten selbst, wenn auch unbestimmterweise, gänzlich dem Worte gleichen. Die anderen dagegen, die sich rühmen, rein musikalisch begabt zu sein, haben sich nach langen Herumsuchen am Ende eingebildet, Anfang und Ziel der ästhethischen Wesentlichkeit der Musik ausreichend in der einfach objektiven Tonerzeugung gefunden zu haben. Für derartige Puristen ist in dem Gebiete der Musik die künstlerische Arabeske das selbe was die Arabeske in der Malerei als « reine Kunst » — keinen anderen Sinn ausser sich selbst; in sich und für sich allein gültig, nichts ausser sich selbst ausdrückend — bedeuten möchte.

Wagner hat ferner und tiefer getroffen; aber, dem Worte gegenüber, ist er ausser der Wahrheit geblieben. Eingentlich hat er alles im Lichte der Musik und des Bildes gesehen; das Wort war für ihm nichts anderes als ein logisches Zeichen.

GUIDO FIORINI: *Filmszenographie.*

In jeder szenographischen Filmdarstellung erscheint in eindeutiger Klarheit das Dasein zweier massgebenden Faktoren: Erfindung und Wiedergabe der tatsächlichen Wahrheit. Je nach dem das eine oder das andere Element entscheidend hervorragt, bekommt man eine nach amerikanischer Art phantastische oder eine nach französischem Beispiel realistische Ausstattung. Die amerikanische Fassung ist von den Aufnahmemeistern vorgezogen, weil sie das photographische Erzeugniss voraussetzen: sie belieben nähmlich ganz besonders einen weitumfassenden Stil mit sehr hellen Gipston, für Lichteffekte vorzüglich geeignet. Die französische Art kommt aus dem Begriff, die Aktion, als Grund und Kern des Films betrachtet, so wenig wie nur möglich zu stören. Derartige Szenographie hat den Vorteil, sich dem Stil der Filmschaffung ausgezeichnet anzupassen, da der Film in erster Linie aus Photographie besteht und dadurch eine realistische Empfindungseigenschaft verbirgt. Die amerikanische Filmausstattung, mit seinen blankgezogegen Oberflächen, Kapitonnagen und weisslakkierten Gartenstühlen, erinnert uns entsetzlich an einen Schönheitsinstiut.

Die französische Art bringt dagegen die Gefahr mit sich, in eine knechtische Nachahmung der « realistischen Wahrheit » zu degenerieren. Um eine italienische Filmszenographie zu erreichen, sind wir der Meinung, mai soll sich auf folgende Voraussetzung zurückbringen: Szenographie ist Traum. So wie der Traum ausser der Realität schwebt, so ist auch die Szenographie im selben Ge-

biete zu schaffen, doch mit reellen Anschein, da sie aus reellen Elementen besteht.

Vom industriellen Gesichtspunkt angesehen, wäre es zu erwünschen, der Szenenmeister hätte mehr Zeit um Pläne und Szenen ausdenken und vorbereiten zu können. Auch sollte er dem Szenenschnitt beistehen, um die Anzahl der Milieus, der vom Produktionsleiter bestimmten Summe entsprächend, beschränken zu können.

Holz sollte man nur da gebrauchen, wo in der Tatsache das Holz angewendet wird: in jedem anderen Falle, ist Gips vorzuziehen.

VALERIO MARIANI: *El « documentario » y la historia del Arte.*

La palabra « documentario » parece traer consigo una costra verista que no es justa, siendo ella lo que de mas lejano se puede imaginar da la fría documentación analítica. A la nerviosa mecánica carrera del coche de bomberos, desde varios decenios también en el documentario se ha substituído un efecto de formas en movimiento intercaladas y contrapuestas a los « primeros planos ».

Cuando se trata de traducir las arquitecturas del pasado, los cuadros y las estatuas, frecuentemente se cede al desaliento frente a la aparente imposibilidad de interpretar esta realidad ya traducida en arte. Cada uno de nosotros recuerda abuoridissimas series de espléndidas vistas monumentales que no suscitaban ninguna emoción estética.

Cada obra de arte impone una lectura especial, cinematográfica.

Lo que sirve para una severa tumba románica, no es bueno para una fuente barroca. En cuanto a la pintura, ¿ cómo o reconocer las ventajas de una visión integral del ambiente y de la tela para después descender a los particulares? Así se procede a una lectura de la obra de arte como han procedido los artistas, desde las consideraciones de la arquitectura circunstante hasta las relaciones espaciales en armonia con el ambiente real. Tal vez este es el único sistema que no proponiéndose acercar el arte a la vida, acerca la vita al arte, cosa más importante, nos parece.

GIULIO COGNI: *La palabra, la música y la imagen.*

En otro estudio de carácter estrictamente filosófico hemos notado como un arte nos ofrece hoy la experiencia viva del continuo alternarse, fundirse y hasta incorporarse de los tres elementos del problema de cuyas relaciones íntimas en la vida del universó fatigó el ánimo del más grande trageda moderno: Ricardo Wagner. Este arte es el cinema.

Wagnér notaba como son precisamente los temperamentos más exteriores y menos profundos los que en materia de música recurren siempre a la busca desesperada de un objeto. Detenidos en el uiversal intelectualismo del mundo moderno para el cual tiene valor solamente lo que tiene peso y medida, o sea

un mundo aún enteramente ancorado al finito objetivo, que es propio del intelecto y demasiado frecuentemente incapaz de alcanzar a través de este mismo finito de las cosas, la onda infinita de lo divino. Los unos han buscado en el programa el significado de las notas musicales, las cuales devienen para ellos, aunque más vagas, como un lenguaje. Los otros que se jactan de ser espíritus musicales puros, han acabado por creer de haber encontrado, frecuentemente después de mucho buscar en otros sitios, en los simples objetos y valores sonoros el principio y el fin de toda la substanca estética de esa gran arte que es la música.

GUIDO FIORINI: *Escenografía cinematográfica.*

En toda escenografía cinematográfica es evidente la existencia de dos factores que la determinan: el factor invención y el factor reproducción de lo real. Según el predominio del uno o del otro factor, tendremos la escenografía fantástica, tipo americano, y la escenografía realística, tipo francés. El tipo americano es muy déseado por los operadores, los cuales — preocupándose sólo del resultado fotográfico — aman en modo especial el estilo amplio y el color clarísimo y yesoso, adaptísimo para los efectos de iluminación. El tipo francés se basa sobre el concepto de no turbar la acción, de no distraerla, pues ella es la base del film. Esta escenografía tiene la ventaja de ser muy homogénea con todo el estilo del cinematógrafo, que siendo basado sobre la fotografía tiene evidentemente una epidermis realística. La escenografía a la americana, con toda aquella superficie brillante, los « capitonnages » y las sillas del jardín esmaltadas de blanco, tiene un terrible sabor a « Maison de Beauté ». La escenografía a la francesa presenta siempre el peligro de caer en la reproducción demasiado servil de la realidad. Para llegar a una escenografía cinematográfica italiana creo que sea necesario meditar sobre este concepto: la escenografía es sueño. Come el sueño, es irreal; pero tiene una apariencia de realidad porque está formada de elementos reales.

Desde el punto de vista industrial sería de desear que el escenógrafo pudiera disponer de mayor tiempo para componer los proyectos de las escenas, que pudiera intervenir mientras se prepara el quión para limitar el número de lugares según la cantidad que el productor asigua a las construcciones. La madera debiera ser usada sólo para aquellos elementos que son de matera también en la realidad. En todos los demás casos se debe preferir el yeso.

PROPRIETARIO CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

Stampato dalla Laboremus (Via Capo d'Africa, 54) *per la S. A. Edizioni Italiane - Roma*